

الظلال والأصداء

مقاربات نقدية في الشعر والقص



د. مصطفى عطية جمعة

الظلال والأصداء

مقاربات نقدية في الشعر والقص

الكتاب : الظلال والأصداء

(مقاربات نقدية في الشعر والقص)

المؤلف : د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٤

رقم الإيداع : ٢٠١٣/١٧٢٣٧

الترقيم الدولي : I.S.B.N: 978 - 977 - 493 - 168 - 0

الناشر

شمس للنشر والإعلام

٨٠٥٣ ش ٤٤ الهضبة الوسطى- المقطم- القاهرة

ت/فاكس: ٠٢٢٧٢٧٠٠٠٤(+٢) / ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥(+٢)

www.shams-group.net

تصميم الغلاف : إسلام الشماع



الظلال والأصداء

مقاربات نقدية في الشعر والقص

د. مصطفى عطية جمعة

الإهــداء

إلى المجاهدين في وطننا وأمتنا

الذين أخلصوا وناضلوا وثبتوا

عندما تراقص الآخرون

وتاجرَ المدَّعون

وزالتْ الأصباغ

الفهرس

- مفتتح ٩
- تنمية المعرفة النقدية وثقافتها ١٣
- ▪ الفصل الأول : في المسيرة الشعرية تطوُّر الرؤية والأداة ١٩
- عفوية الصدق تشعل الذات والنص في شعر "علي السبتي" ٢١
- جماليات التغني بالذات والإنسان والمكان في شعر "محمد الفايز" ٣٠
- تطوُّر الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر "جمال مرسي ٤١
- ▪ الفصل الثاني : أجيال الحداثة الشعرية والبحث عن إضافة إبداعية ٥٧
- حداثة السبعينيات بين التنظير والتأطير والنقد في تجربة "إضاءة ٧٧" ٥٩
- ملامح شعرية الجسد عند "نادي حافظ" ٦٨
- فانتازيا الأنسنة والثورة والتضاد في شعر "شحاتة إبراهيم" ٧٤
- سيميوطيقا التشيُّؤ والدراما في إبداع "أمجد ناصر" ٨٧
- شجن الذات الشاعرة يغلِّف الكون صدقًا في شعر "كريمة ثابت" ٩٨
- غربة الذات بين الحلم والجدران والكونية في ديوان "فتحي عبد السميع" ١٠٨
- ▪ الفصل الثالث : شعر العامية : تأويل البناء والتشكيل ١١٩
- شفافية الكلمات والرؤى في ديوان "المكان جواك محاصر" لمحمد حسني ١٢١
- الرومانسية تعطر الكونية في ديوان "السما بتمطر أرواح" لمحمد حسني ١٣٢

- مرارة السخرية في ديوان "صباح يوم بيتكرر كتير" لمصطفى عبد الباقي ١٤١

- الذات بين الثورة والإبداع في شعر "محمود الشاذلي" ١٥٠

- الغربة عن الوطن بوح وشجن في ديوان" حلمي عمر" ١٦١

- فلسفة الشجن والمفارقة والوطن في شعر "عبد الله صبري" ١٦٧

▪ الفصل الرابع : السرد تضاريس وجماليات ١٧٥

- البوح يفجر إبداعًا ويثير شجونًا في رواية "شجرة أمي" لسيد البحراوي ١٧٧

- تضفير الذات والواقع والفانتازيا في رواية "مواقيت الصمت" لخليل الجيزاوي ١٨٣

- التفكيك : حوار وجوار وصِدام في سرد "عبده جبير" ١٩٢

- جماليات التشكيل السردي في رواية "الجنوبي" لإدريس علي ٢٠٠

- قضايا المرأة بسردية شفافة مرهفة في قصص "أميرة عامر" ٢١٥

▪ الفصل الخامس : ظلال النص وأصداؤه ٢٢١

- تثوير عالم النبات كبناء موازٍ لعالم البشر، قراءة في قصيدة "منشور عطري" ٢٢٣

- الذات الشاعرة تحتوي الكون في قصيدة "أعلى قليلاً من الصمت الطري" ٢٣٢

- التوهج النصي في حضرة الشعر والأسطورة، قراءة في نصين شعريين ٢٣٨

- الإيمان المفعم يعطر الجماليات النصية، قراءة في قصيدة "صلاة في رواق جدتي" ٢٥١

- تحاور الذات والزمن واللون والعالم، قراءة في قصيدة "خيِّمة الليل" ٢٥٩

مُفتتح

شكَّل الجمال بمفهومه الفلسفي نشاطًا ذهنيًا ونفسيًا، يولِّد المتعة في المتلقي، وهو يتجلى بوصفه متعة في مجالات إبداعه على حواس الإنسان، ما بين شعر وقصة وسينما ومسرح وتشكيل... وتظلُّ عناصر الجمال المشكِّلة له هي المعيار الذي نستطيع من خلاله أنْ نحكم على جوهر الإبداع فيه، ولا يعني هذا الرأي مصادرة المضمون أو موضوع العمل، بقدر ما يؤكد على أنَّ جمال الشكل الفني لا يتأتى إلا من تميُّز الرؤية، فإذا اقتصر نقاشنا على المضمون في العمل الأدبي، صار النقاش فلسفيًا أقرب منه نصيًا، وإذا انحصر في الشكل فقط باتَ النقاش وصفيًا أقرب منه تحليليًا؛ لذا كلما كانتْ قراءة النصوص مازجة بين عناصر الجمال والتشكيل وجوهر الرؤية النصية، كانتْ أكثر اكتمالًا في مقاربة الإبداع، فلا يوجد أدب خالد ومتمَّيز يرتكز على المضمون فقط، وإذا وجد أدب يحوي أشكالًا جمالية دون رؤية وطرح جديدين، فهو بلا روح ولا توهج، وبالرغم من حسم هذه الإشكالية على المستوى النقدي، فصار تحليل العمل الأدبي ومناقشته مرتكزين على المعطيات الشكلانية واللُّغوية، وربطهما بالطرح الفكري والرؤيوي في النص عبر استخدام المناهج النقدية الحديثة، مثل: البنيوية، والأسلوبية، وآليات السرد والتأويل، إلا أنَّ العقول في مجتمعاتنا لا تزال تتعاورها - وربما يكون هذا من موروثنا النقدي - ثنائية اللفظ والمعنى، أو بما أنَّ المناهج النقدية الحديثة لم تترسخ بعد في وعي مبدعينا ودارسي الأدب، ناهيك عن جمهور المتلقين.

في هذا الكتاب، يهدف الباحث إلى تحليل جماليات النص الأدبي مسائلًا ومحلِّلًا، مستكشفًا أوجه التميُّز في البنية والأسلوب، متخذًا التأويل أداة في قراءاته التحليلية، فلا معنى لظاهرة جمالية في النص دون بُعد تأويلي يتسق مع بنية النص، ورؤى مبدعة.

لذا، جاء عنوان الكتاب "الظلال والأصداء" منطلقًا من أنَّ الأدب ما هو إلا كلمات والكلمة متغيِّرة الدلالة حسب السياق، أي: تكتسب ظلالًا جديدة كلما أجاد المبدع توظيفها، فإذا ما ترددتْ في ثنايا العمل الأدبي فإنها تكون ذات أصداء، ولا تتوقف الظلال والأصداء على الكلمة بل تتخطاها لرسالة النص، فكل نص له رسالة، والرسالة تتوهج كلما كانتْ ذات رؤية جديدة ببناء فني متمَّيِّز، فتكون للدلالات أصداء، وللمسكوت عنه ظلال.

ويسعى الباحث في هذا الكتاب إلى تقديم مجموعة من المقاربات، والقراءات النقدية لعدد من الأعمال الأدبية الموزعة ما بين دواوين شعرية، وروايات، ومجموعات قصصية ونصوص مفردة، نُشِرَتْ في المجلات والصحف والمواقع الإلكترونية العربية على مدار أعوام عديدة خلتْ، ضمن مساهمات الباحث في الحياة الأدبية (الندوات، وحلقات البحث، ومناقشة إصدارات الأدباء ونصوصهم المنشورة) إيمانًا منه بأنَّ دور الناقد الأدبي الأساسي كامنٌ في تفاعله الدائم مع القرَّاء والأدباء على السواء، وأنه لابد من إيجاد ثقافة نقدية تستفيد من المناهج النقدية الحداثية، بعيدًا عن المصطلحات الفضفاضة المكررة، ووجهات النظر المجانية التي تتبدل ما بين المدح والتجنِّي، وبعضها أقرب إلى التعليق الصحفي منه إلى الدراسة المتأنية.

فهي إذًا نقدٌ تطبيقيٌ، لا يهدف الباحث منه لاستعراض مناهج نقدية ومفاهيمها بشكل نظري، فهناك من الكتب والمراجع الأجنبية والعربية والمترجمة ما يُغْني عن هذا القصد، بل يسعى إلى اختبار الكثير من الأليات والفروض التي وفرتها المناهج الحداثية بممارسة مباشرة، وبعبارة أخرى: فإنَّ هذه المقاربات النصية ما هي إلا ظلال لكثير من المفاهيم النقدية، وأصداء للمنجز النقدي الحداثي الذي نبتَ وأزهرَ وأينعَ في العقود الأخيرة، وباتَ من المهم أنْ تكون له القاعدة النقاشية الأولى في مقاربة النصوص ودراستها متخطين النظرة التقليدية للعملية النقدية التي تجعله يقف عند الحافة النصية؛ كي يحكم على النص الأدبي بالسوء أو بالحسن، فليس الناقد

حَكمًا، وليس المبدع ممتحَنًا، وإنما المسألة مقاربة وتحاور، فلا يعني الناقد ماهية المبدع ولا شخصه بقدر ما تعنيه الممارسات النصية الجمالية والرؤيوية ذاتها.

وقد جاءتْ المرتكزات النقدية في هذه الدراسات متمَّحورة حول: التناص، الظواهر الأسلوبية، بنية السرد: المكان والزمن والشخوص، المكملات النصية، التأويل، التفكيك، الصورة الفنية، العناوين.. إلخ.

إنها قراءات نقدية تتوخى التحاور مع أجيال عدة من المبدعين في مصر وخارجها، يأتي في طليعتهم: "عبده جبير، إدريس علي، سيد البحراوي" من جيل الستينيات، و"محمود الشاذلي، جمال مرسي" من جيل السبعينيات، و"محمد حسني، فتحي عبدالسميع" من جيل الثمانينيات، و"خليل الجيزاوي، مصطفى عبدالباقي، نادي حافظ، كريمة ثابت، حلمي عمر" من جيل التسعينيات، و"عبدالله صبري" من جيل ما بعد الألفية الثانية.

وهذا لا يعني ترسيخ فكرة المجايلة بما فيها من معنى سلبي، يوقف الأديب عند حقبة زمنية بعينها، بقدر ما يمثِّل النظر لهذه الأجيال بعين نقدية واحدة تختبر مفاهيم نقدية متقاربة؛ لتكون المحصلة كشف الجديد والمميَّز في تجارب هؤلاء المبدعين، الذين واصلوا الإبداع والتوهج الفني، فمثلما هم متجاورون ومتحاورون في حياتنا الأدبية المعاصرة، يشاء القدر أنْ يتجاوروا ويتحاوروا بشكل مختلف في هذا الكتاب، ولم يقف الباحث كثيرًا عند شهرة المبدع، أو تراكم إبداعه، أو مستواه الفني بقدر ما نظر إلى الإبداع ذاته، محاولًا أنْ يجعله في دائرة الضوء بنقاشٍ جادٍ، وحوارٍ منهجي.

لذا، لم تحفل ترتيب القراءات النقدية في فصول الكتاب بفكرة المجايلة، بقدر ما تمَّ التقسيم على أساس طبيعة التجربة، فالفصل الأول، سعى إلى تقديم رؤية شمولية لتجربة عدد من الشعراء، وإنْ تقاربوا زمنيًا حيث تناول ملامح شاملة في تجربة كل منهم، متوقفًا عند ما يكتنفها ويميِّزها، أما الفصل الثاني، فسعي إلى تقديم قراءات عن دواوين لشعراء الحداثة، وبعضهم اتخذ قصائد التفعيلة دربًا، وبعضهم آثر قصيدة النثر، متوقفًا عند أبرز الجماليات المميَّزة سواء في بنية الديوان، أو

جماليات القصائد، في حين اختص الفصل الثالث بدراسة نماذج من دواوين شعراء العامية في مصر، أما الفصل الرابع، فقد تناول تجارب سردية عديدة، مثل: رواية "الجنوبي" لإدريس علي، و"شجرة أمي" لسيد البحراوي، والغوص في تجربة "عبده جبير"، وأيضًا مجموعة قصصية لأميرة عامر، وفي الفصل الخامس، ارتكزتْ القراءات فيه على نصوص شعرية مفردة في تجربة تهدف إلى الغوص في ثنايا النص الشعري، ونثر ما تتذوقه النفس من جمال التشكيل النصي، وتأويلها ضمن بناء النص الكلي.

فيمكن القول إنَّ هذا الكتاب حاوٍ لقراءات نقدية، شملتْ في بعضها مجمل التجربة الإبداعية، ودرستْ في بعضها الآخر كتبًا إبداعية، وقرأتْ نصوصًا مفردة.

لقد كانتْ هذه المقاربات ثرية لي أي إثراء فإذا كان القارئ سيشاركني في هذا الأثراء، فإنني أكون قد حققتُ مبتغاي دون شك.

والله دومًا وأبدًا من وراء القصد،،

د.مصطفى عطية جمعة

تنمية المعرفة النقدية وثقافتها

من أبرز الظواهر التي تلفت النظر في الحياة الثقافية عامةً وفي الحياة الأدبية خاصةً، ندرة نقاد الأدب وغياب الكثير من المتمرسين منهم عن الساحة لانشغالات عديدة، ونعني بالناقد هنا الشخص القادر على سبر أغوار العمل الأدبي، وقراءته بشكل موضوعي متوقفًا عند جمالياته، وأبرز أوجه التميُّز شكلًا ودلالات ورؤية. إنَّ هذا الغياب وما يصاحبه من مظاهر تتمثل في ندرة النقاد المتمرسين، باتَ همًّا ملحًا يؤرق الساحة الأدبية؛ لأنَّ البديل لهؤلاء النقاد أشخاص لديهم حبُّ الظهور، فيتحدثون بأريحية يغلُّب عليها المجاملات والمديح، أو الانتصار لمذهب أدبي ما، أو لقناعات جمالية وشكلانية ورؤيوية، تخص هذا المتصدي دون الوقوف على ملامح التميُّز في العمل، أو مدى تطوُّره الفني والفكري والفلسفي، هذا وجه، وهناك وجه آخر لهؤلاء مدَّعي النقد أنهم يهاجمون مَنْ يخالفهم، ويعادون مَنْ يتصدى لهم بالرد أو الاختلاف، وتكون المحصلة في مجملها سلبية، فلم يستفدْ المبدع من نقدٍ جادٍ يتعرف به ملامح تميُّزه وتطوُّره الإبداعي، وأيضًا سيادة قناعات نقدية في المحافل الأدبية والثقافية ما أنزل الله بها من سلطان ويظل الأمر مقتصرًا على رؤى مكررة لا جديد فيها، يطبقها قائلوها على سائر النصوص الأدبية، ولا ضير في ذلك فهي مقولات فضفاضة، والسبب في ذلك: غياب الناقد المتمرس، ومن ثَمَّ غياب الذائقة النقدية وثقافتها الصحيحة.

إنَّ هذه قضية قديمة جديدة، والكثير من الأجيال المبدعة تشتكي غياب النقاد عن متابعتهم، وقد ينقضي جيل كامل ولا يجد اهتمامًا، ولا دراسات نقدية موضوعية تتابع إنتاجه: تقويمًا وإرشادًا في المستوى الأدنى، وتقدِّم قراءات جمالية ورؤيوية في المستوى الأعلى.

وقد لجأتْ بعض الجماعات الأدبية، أو المذاهب الجديدة إلى أنْ يتقدَّم مبدعوها الساحة النقدية، وهم غير مؤهلين نقديًا بشكل صحيح، أي: أنهم ينبثقون من رحم إبداعهم، يكتبون الدراسات عن مجايليهم وزملائهم، ويتصدرون المحافل والمنتديات، وهذا لا بأس به، فكل مذهب أدبي أو تيار يحتاج إلى مَنْ ينظِّر له، ويطرح مفاهيمه ورؤاه من أتون إبداعه، ولكنْ أنْ يتحوَّل هؤلاء المنظَّرون إلى نقاد بالمعنى الأحترافي، فيقومون بفرض قناعاتهم على سائر التيارات، فهذا بعيد كل البُعد عن المفهوم الحقيقي للنقد.

وقد أشار د. محمد عبدالمطلب (في مقال له بأخبار الأدب القاهرية) إلى الناقد الأسطى، أو (الناقد السبَّاك) الذي يتنقل من ندوة إلى أخرى، يتناول مختلف الكتابات بروح واحدة، وعقل واحد، وبمقولات نقدية مكررة، استقاها مما تتعاوره الألسنة على المقاهي وفي منتديات الأدب، فيتحوَّل هذا المتحدِّث إلى شخص شبيه بالأسطى الذي يُصلِّح الجديد والقديم من متاع المنازل.

ومن هنا نؤكد على أهمية الناقد المنهجي الذي يتفهَّم العمل، وينصفه، ويقوِّمه بغض النظر عن قناعاته الفكرية والجمالية والفلسفية، وقد ابتلينا فترة من الوقت بتسيُّد فئة من نقاد الواقعية الاشتراكية، الذين قاسوا كل عمل بمدى ارتباطه بمشكلات الطبقة العاملة، وقضايا الفقراء، والتبشير بالبطل المخلِّص، وبحتمية الحل الاشتراكي، ووضعوا في سبيل ذلك شروطًا ومقاييس فنية، والأمر نفسه كان مع تيار الحداثيين، حين أشاع بعض منتسبيهم أنَّ مذهبهم هو الخاتم في المذاهب الأدبية، وصار الاقتراب من الحداثة، أو التنائي عنها معيارًا للتجديد الشعري، علمًا بأنهم استقبلوا هذا المذهب بعدما خبا نوره في الغرب، وكانتْ مراجعات ما بعد الحداثة ونظرياتها، تتعاور الساحة الثقافية والفلسفية الغربية، وتوجه أشد أسهمها إلى الحداثة.

أيضًا هناك ظاهرة أخرى تصاحب الظواهر السابقة، وهي الجهل النقدي لدى المبدعين أنفسهم، ونعني بها: أنَّ المبدع غير مثقف نقديًا على رغم أنه مهموم بالنقد وفي أشد الحاجة إليه، والثقافة النقدية تعني: معرفته بأسس النقد ومقاييسه

ومذاهبه وطرائقه ومدارسه، ونقصد بالمعرفة الدرجة الأولى من التلقي النقدي حتى يكون قادرًا على فهم الناقد، والوعي بالمصطلحات النقدية المذكورة، فلا يكون الناقد المنهجي والمبدع منفصلين عن بعضهما في الحوار النقدي، ويغيب الاتصال الحي بينهما، والمعرفة النقدية أساس هذا الاتصال، وقد قال نجيب محفوظ، وهو يمسك بدراسة نقدية عن إحدى رواياته، وكانتْ منشورة في أحد الأعداد الأولى لمجلة فصول النقدية القاهرية: "لم أكن أعلم أنَّ النقد صعب لهذه الدرجة" فقد كانتْ الدراسة في ضوء المنهج البنيوي، وهذه المقولة تنبئ عن عدم مسايرة الأديب للمستجدات النقدية، علمًا أنَّ النقد الأدبي هو الوجه الآخر للعملية الإبداعية، ومن الطبيعي أنْ يكون المبدع على دراية نقدية (نقول مجرد دراية) حتى يتفهَّم سبل قراءة العمل الأدبي في ضوء المنهجيات النقدية المتعددة.

ويكون السؤال: هل كل مبدع هو ناقد أدبي أم أنَّ الناقد في وادٍ والمبدع في وادٍ آخر؟ لاشك أنَّ المبدع هو ناقد في أعماقه، ولكنه ناقد بالذائقة والدربة والخبرة والتراكم المعرفي في الإبداع، لذا نجد المبدعين الكبار يقولون كلمات قليلة في تقييم العمل، بمعنى: أنه جيد أو مميَّز أو يطرح تساؤلات... إلخ، وهي كلمات موجزة ولكنها كافية للتعبير عن الذائقة النقدية المترسخة في الأديب، وهناك قلة قليلة من الأدباء جمعوا بين النقد والإبداع، ولعلَّ أبرزهم "تِ. إس. إليوت" الشاعر الإنجليزي، ود. طه حسين وعباس العقاد وغيرهم.

أما الناقد فهو متذوق في الأساس للإبداع في جميع عصوره وعلى اختلاف مبدعيه وتنوُّع إنتاجهم، وليس مبدعًا فاشلًا كما يروج البعض، علمًا أنَّ كثيرًا من النقاد بدأوا حياتهم مبدعين، ولكنْ وجدوا أنفسهم في النقد على اعتبار أنَّ النقد عملية إبداعية موازية، ولا تقل أهمية عن الإبداع ذاته، ولعلَّ أبرزهم د. عز الدين إسماعيل، الذي فاق شغله منجزه النقدي عن الإبداع، ولكنه لم يتخلَ عن الإبداع، وظلتْ نفسه تفور به إلى آخر أيام عمره.

وبالتالي لا معنى لمَنْ يضع الإبداع أعلى من النقد، أو ينظر للناقد على أنه مبدع فاشل، وفي المقابل لا معنى لأنْ يستأسد النقاد على المبدعين على اعتبار

أنَّ المبدع تلميذ الناقد، ويصوغ إبداعه في ضوء توجيهات الناقد، وإنما المسألة علاقة تبادلية حوارية جدلية، لا تنقطع ما دام الأديب يبدع، وهو في حاجة للناقد الذي يحاور إبداعه.

ومن القضايا ذات الشأن، ما يردده المبدعون بأنَّ النقد عملية متخصصة وتحتاج إلى مَنْ يتخصص فيها؛ لأننا في عصر التخصص...

هذه مقولة غير دقيقة، نعم نحن في عصر التخصص، ولكنَّ التخصص لا يعني الانغلاق المعرفي، ولا يمكن أنْ يتميَّز مبدع إلا بثقافة عميقة شاملة في الفلسفة والفكر والأدب والتاريخ والنقد الأدبي وغيرها.

والأمر نفسه لا يتميَّز ناقد جامد القناعات الفكرية والجمالية، يتعاور ما ذكره القدماء والسابقون، ولا يحيد قيد أُنملة عمَّا قدموا، ويرى أنَّ النموذج المثالي في الماضي ساخر من مبدعي الحاضر، يائس من مبدعي المستقبل، فلابد أنْ يساير الجديد الإبداعي.

في ضوء ما سبق تكون المشكلة واضحة محددة، يمكن تشخيص أعراضها في نقاط ثلاث:

الأولى: إننا نعاني من غياب الثقافة النقدية بشكل عام لدى المبدعين والمتلقين على حدٍ سواء، وفي الوقت الذي تطورت فيه المناهج النقدية، وظهرتْ آليات عديدة لتحليل النصوص لتواكب المستجدات في عالم الإبداع على اختلاف أجناسه، ولتعيد قراءة النصوص في ضوء المناهج النقدية الجديدة، نجد أنَّ هناك جهلًا بكل هذا لدى المبدعين، ويترتب على هذا الجهل فشل إحدى مهام الناقد الأدبي، وهي تجسير العلاقة بين النص والمتلقي، فإذا كان المتلقي لا يعي المصطلحات والمناهج المذكورة في الدراسات النقدية، فإنَّ جهد الناقد الأكاديمي المنهجي يظل حبيسًا، متوجهًا إلى نخبة الأكاديميين وليس للمبدعين والمتلقيين.

الثانية: إننا نعاني من قلة النقاد (المحترفين) ولا يغرنك كثرة الباحثين في حقول الدراسة الأدبية والنقدية في الجامعات، فالمحصلة في غالبيتها - التي نراها - أنَّ

الباحث يتأطر في الجامعة، وفي المواد التي يُدرسها لطلابه، وفي أبحاث معدودة يطمح بها للترقية، ويظل في منأى عن الجديد الإبداعي والمستجدات في المناهج النقدية، والمصيبة الأكبر أنْ يقف الباحث الأكاديمي عند حدود ما درسه أكاديميًا للحصول على درجة الدكتوراه، ويرى أنَّ هذا هو خاتم العلم ونهاية معلوماته النقدية، وتكون أبحاث ترقيته دائرة في الفلك المعرفي نفسه، معلومات مكررة وفكر متشابه ومزيد من العزلة، وتكون الثمرة في النهاية غياب النقاد المحترفين عن الساحة الأدبية، وتسيُّد أشباه النقاد ومَنْ يمتلكون شهوة الكلام وحبَّ الظهور في المنتديات وحلقات النقاش.

الثالث: إننا نعاني من تدني الثقافة النقدية لدى المبدعين أنفسهم، وهذا يجعل المبدع في منأى عن فهم البحوث النقدية المعمقة ومواكبة المستجدات النقدية، وهذا عائد إلى عدم مواكبة المبدع للجديد في النقد، وعدم اهتمامه بتكوين ثقافة نقدية واعية (نقول ثقافة) تستطيع أنْ تحاور النصوص بشكل واعي، وأيضًا يدخل في حوار عالي المستوى مع النقاد؛ لاختبار الفرضيات النقدية، ومناقشة الجديد من المناهج والنظريات والمذاهب.

ومن هنا يكون الحل بسيطًا: المزيد من الوعي النقدي إطلاعًا، ثقافةً، بحثًا، مناقشةً، بشكل منظم خاصةً أنَّ الساحة فيها الكثير من الدراسات والكتب والأبحاث النقدية الجادة، وفيها الكثير المُيسر لمَنْ أراد تكوين ثقافة نقدية حقيقية، وتكون الثمرة: رفع مستوى النقاش النقدي، ووجود المبدع/ الناقد، والمتلقي/ الناقد، والناقد/ الفاعل/ المتابع، ويكون المزيد من النقاش الجاد للنصوص، والمزيد من الحلقات النقاشية، ويعقب هذا كله حيوية وموضوعية وحيادية في الساحة الثقافية، ووجود لغة نقدية عالية الطرح، سهلة الفهم، عميقة الحوار بين أطراف التلقي: المبدع، الناقد، القارئ.

الفصل الأول

في المسيرة الشعرية..

تطور الرؤية والأداء

قراءة في تجربة الشاعر الكويتي " علي السبتي "

عفوية الصدق تشعل الذات والنص

إننا أمام تجربة شاعر مضى على تجربته الشعرية ما يقارب نصف قرن، متنقلة بين قرنين (العشرين، والحادي والعشرين)، وتخطتْ الألفية الثانية إلى الألفية الثالثة ليشهد الكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية، وتغيُّرات الحساسية الشعرية، وظهور أنماط وأشكال ورؤى شعرية جديدة واكبتْ التحوُّلات الفكرية والاجتماعية التي شهدتها الأمة، ناهيك عن التغيُّرات العميقة التي أصابتْ المجتمع الخليجي، فيما يسمى حقبتي "ما قبل النفط وبعده"، فكان "علي السبتي" شاهدًا حيًّا على كل هذه التفاعلات، وكانتْ شهادته من زاوية جمعتْ أبعادًا عدة: البُعد المكاني لكونه يعيش في الكويت بموقعها الجغرافي البعيد نسبيًا عن المراكز الثقافية العربية الرئيسية في مصر والشام والعراق مما يتيح له التأمل والتمعُّن فيما يجري، في الوقت الذي انعكستْ فيه على أرض الكويت الكثير من التفاعلات والتيارات الفكرية التي اجتاحتْ الأمة، والبُعد الزماني الذي جعله يُعايش الأمة والوطن في أزمنة عديدة: شهدتْ فترات من الزيف والصدق، والانتصار والانحسار، والاحتلال والتحرُّر، والبُعد الذاتي في كون شاعرنا لم يرتبط بأيديولوجية فكرية معينة تلزمه بأُطر وتصوُّرات مسبقة، فجعلتْ حكمه محايدًا منطلقًا من نفسيته الشعرية الجياشة، والأهم من كل هذا أنه شاعر عفوي، بسيط، يتعامل بحبٍّ مع مَنْ حوله، لذا أحبَّه كل مَنْ لقيه، وسرعان ما تعلَّق بصحبته، وهذا منعكس بشكل واضح في شعره، فرغم أنه طرَقَ الكثير من الموضوعات والعديد من الأشكال، إلا أنه احتفظ بحالة من شفافية تتضح في إيقاعاته وزفراته، والتي لا يمكن أنْ تقرأ إلا في سياقها الخاص، بمعنى: عدم إسقاط طروحات الحداثة وما بعدها بجمالياتها ورؤاها المختلفة، وإنما نقرأ "علي السبتي" منطلقين من أعماق التجربة، وخصوصياتها وشرطها التاريخي والمجتمعي.

وبالنظر إلى تجربة الشاعر على قلة إصداراته - التي جاءتْ في ثلاثة دواوين (بيت من نجوم الصيف، في الهواء الطلق، وعادتْ الأشعار) وبين كل ديوان أكثر من عِقد بالنسبة لزمن الصدور [١]، نلاحظ أنها تنطلق من مبدأ: الشعر زفرات مكثفة دون النظر إلى كثرة المنجز الشعري، فنجد في ديوانه الأول ملامح تجربة مكتملة، استفادتْ كثيرًا من جماليات شعر التفعيلة، وإيقاع موسيقاه المتماوجة مع النفس، وربما يفاجئنا هذا، فالمألوف في هذا الزمن أنْ يبدأ الشاعر بنشر قصائده العمودية في الكتاب الأول موثقًا فيه كل ما في البدايات، إلا أنَّ شاعرنا آثر أنْ يقدِّم نفسه بهيئة جديدة مواكبة التطوُّر الشعري عربيًا، فجاء الديوان بعمق فني وجمالي، يدهش المتلقي في هذا الوقت، فالتجربة رغم عفوية مبدعها- إلا أنَّ فيها الكثير من الدفق والصدق والفكر، ونفس الأمر نجده في ديوانه الثاني "في الهواء الطلق"، حيث المزيد من النضج الفني والتوهج الإبداعي، والجمع ما بين الشكل العمودي والتفعيلة، وهذا ما سار على دربه في ديوانه الثالث "وعادتْ الأشعار"، وإنْ كان اجترارًا لما سبق طرحه، فالملاحظ في تجربة السبتي الشعرية أنه يكتب كيفما اتفق، وحسبما يوتِّره نفسيًا، ويحفزه إبداعيًا، فهو يكتب للمرأة وللمكان وللزمان وللأصدقاء وللشعراء، لا يعنيه كثيرًا زخرفة النص بقدر إخراج ما يعتمل في النفس، لذا لا نجد اختلافًا فنيًا كبيرًا بين بداية التجربة ونهايتها، وإنْ كان ديواناه الأولان محملَين بالكثير من المنجز الشعري، الذي أعاد التأكيد عليه في ديوانه الثالث أو بالأحرى عودة بعد توقف، كما أشار في عنوان الديوان، ودائمًا العودة تكون بنفس درجة البدء، إنْ لم تكن أقل فهناك تفاوت دائمًا في بنية النصوص الجمالية، وقد أشير إليه من قِبل بعض النقاد، كما يبدو في تذبذب مستوى جماليات النصوص، ويعود إلى طبيعة الموقف العام والظروف المحيطة بالتجربة مما يوقع الشاعر أحيانًا في مباشرة وتقليدية، وعدم دقة في التعبير المراد[٢]، وأرى أنَّ السبب الأساسي ليس

---

[١] صدر ديوان بيت من نجوم الصيف ١٩٦٩م في طبعته الأولى، وديوان في الهواء الطلق عام ١٩٨٠م، وعادت الأشعار ١٩٩٧م .

[٢] انظر تقديم د. عبد الله العتيبي لديوان بيت من نجوم الصيف ص٣٠،٣١، حيث يشير إلى تفاوت المستوى الفني في جماليات النصوص صعودًا وهبوطًا، ويرجعه إلى طبيعة الموقف العام والظروف المحيطة بالتجربة، مما يوقع الشاعر أحيانًا في مباشرة وتقليدية وعدم دقة في التعبير المراد.

خارجيًا، بقدر ما هو مرتبط بعدم إفساح الذات الشاعرة المجال لصهر التجربة في أعماقها، فالعفوية تغلُّب عليها، فكأنَّ الذات تريد أنْ تفرغ شحنتها الشعرية بأسرع ما يمكنها دون النظر إلى عنصر التجويد، وإضفاء المزيد من الجماليات، وهذا سبب لما نراه في بعض القصائد من إسهاب في عرض الفكرة، أو إطناب في الوصف، أو تعبير يتكرر في أكثر من قصيدة.

إنها تجربة تحتاج إلى قراءة متأملة، تتوخى الرؤى المنبثة في ثنايا النصوص في سعي إلى التعرُّف على منظور شاعرنا للناس، والعالم، والأشياء بشكل خاص، فالقراءات المعتادة تقف عند القصائد التي تتوعتْ مسبباتها ما بين انفعالات اللحظة والموقف، والعلاقات الشخصية، والمرأة، والوطن، والتي رغم وضوح مقاصدها إلا أنها تشي برؤية بِكر طازجة، تتواءم مع طبيعة النفس الشاعرة، ويمكن أنْ نلج غمارها عبر محور الثنائيات، ويعني أنْ نقرأ التجربة ضمن الثنائيات المتلازمة، أي: تلازم بُعدان في محور واحد، ونتخطى في ذلك القراءة التي تقف عند بُعد واحد، مثل: المرأة، أو المكان، أو الفلسفة... إلخ، ذلك أنَّ التجربة تفرض ذلك في كثير من معطياتها.

• المرأة والمكان:

ونعني به: تلازم المرأة والمكان في محور واحد، وضمن طيات التجربة الشعرية، فنقرأ المكان مشتعلًا بالحبِّ الأنثوي، ونقرأ المرأة منتمية للمكان، فيصبح المكان رومانسيًا، وتصبح المرأة علامة على المكان.

وبالنظر إلى مضامين القصائد في الدواوين الثلاثة، نلحظ أنَّ المرأة الإنسانة والحبيبة لها المساحة الكبرى في زخم التجربة، تليها قصائد المكان، ثم الشعراء والأصدقاء وبعض المواقف الحياتية، فهي نفس المحفزات الرؤيوية التي نجدها لدى الشعراء عامةً قديمًا وحديثًا، ولكنَّ شاعرنا يؤثر أنْ يكون المحفِّز الشعري حاضرًا في مخيلته وأعماقه، بأنْ يقابله ويتحاور معه ويعايشه، فلم يكتب عن المرأة بوصفها أنثى في المطلق، ولا ماهية الشعر وعالم الشعراء المثالي، أو فلسفة الصداقة وفضل الصديق، وإنما يتوجه إلى محبوبة موسومة، أو صديق بعينه، أو شاعر باسمه، أو مكان برسمه، فها هو يتوجه إلى "رباب" قائلًا:

بمَنْ انشغلتِ رباب قولي لا تحابي؟

أبشاعرٍ حلو القوافي ذي أغاريد عِذاب؟

أما تغنِّي، تطرب الدنيا وتهتز الرحاب

غناكِ أروع ما لديه، فأنتِ فينوس الجميلة

أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب

أم بالغنيِّ المترف الرحب الجناب؟

رب القصور تطاولتْ حتى السحاب (٣)

يتوجه الخطاب الشعري هنا لرباب، وهي شخصية حقيقية من العراق، وربما كانتْ تحمل نفس الاسم، فالعاطفة جياشة منطلقة، وسعي الشاعر في النص إلى التعبير عمَّا يعتمل في أعماقه، فجاءتْ التجربة واضحة بتشبيهات مباشرة "أنتِ فينوس الجميلة"، و"أبهى من القمر المشع"، إنها قصيدة كتبتْ في زمن مبكر (١٩٥٥م)، وهذا دال على تفاعل الشاعر مع طروحات شعر التفعيلة منذ بداية ظهوره، وهي مقبولة بالنظر إلى حداثة التجربة، وطبيعة التلقي الشعري وقتئذ، تمثِّل قمة التوحُّد بين الذات بصفتها الشاعرة (شاعر حلو القوافي) وبين المرأة الحبيبة، وهو حائر فيما تتطلع هذه المرأة: للغنيِّ أم للمترَّف أم للشاعر، وهو معنى مألوف لدى الفتيات وهُنَّ مُقبلات على الزواج فيمَنْ سيختارون، ولكنَّ الجديد هنا صراحة الذات الشاعرة في حوارها مع رباب، فكأنه يتحدث عن نفسه، وكأنَّ رباب هي رباب المحبوبة لا غيرها.

وحين نطالع قصيدة "حمدية والغد الأخضر"، نجد طرحًا مختلفًا، يقول:

واسمع صوت حمديةْ

يشقُّ الليل، عبر عرائش العنبِ

يجيء إلي من دار على الربوات مرميةْ

(٣) بيت من نجوم الصيف، الربيعان للنشر الكويت ١٩٨٢م، ص٤٦.

فيزهر كل درب في العراقِ

ويورق الذاوي من القصبِ

ويرعش ما تبقى في عروقي من دمٍ تعب (٤)

لم تصبح حمدية مجرد محبوبة، يتردد صدى صوتها حبًّا في أعماق الذات الشاعرة، إنها صارتْ العراق المكان حين يتردد صوتها، والجميل أنه مزج صوت حمدية بخصائص العراق: عرائش العنب، الربوات، القصب، الزهر في الدروب، وهي صفات بيئة العراق التي جمعتْ السِّهل والجبل، والزهر والزرع والشجر، ونكاد ونحن نسبح في النص أنْ نكون حيارى بين الغرام بالحبيبة والمكان، لدرجة أننا نتخيل أنَّ كليهما شيء واحد، أو كليهما امتزجا.

وقد تنوعتْ الأمكنة الشعرية حسب تعلُّق الشاعر بها، فإذا كانتْ الكويت لها المكانة الأولى شعريًّا بحكم أنها الوطن، فإنَّ العراق لأسباب جغرافية وثقافية وإبداعية يأتي تاليًا للوطن، ثم لبنان ومصر، وإشارات إلى لندن ومدن أخرى، فالمكان بالنسبة إليه عالم وذكرى وعاطفة مشبوبة، والمتميز في علاقته الشعرية بالمكان أنه يتعمد ربط ذكراه بإشارات إلى شخصيات وأسماء بعينها، كأنه يقدِّم المكان كإنسان، والإنسان كمكان، لتصبح الشخصية علامة على ذكرى مكانية، مثل: ما هي علاقة إنسانية دافئة، كما تقدَّم مع حمدية/ العراق، وهو ما يكرره مع سارة/ الكويت، يقول:

سارة.. تلك البدوية السمراءْ

رأيتها أمس بشارعِ الجهراءْ

فستانها أقصر من عمري

تحمل تحت إبطها أشياء

من ضمنها شعري (٥)

---

(٤) السابق، ص٩٨.

(٥) في الهواء الطلق، دار السياسة، الكويت، ١٩٨٠م، ص٦١.

فشارع الجهراء أحد الشوارع الرئيسة في مدينة الكويت، ويحمل اسم إحدى محافظات الكويت الأساسية، وهي محافظة الجهراء، وربما سمي لذلك لأنه بداية الطريق من العاصمة إلى الجهراء المدينة، كل هذا أشار إليه الشاعر من خلال رؤيته للبدوية، وهي فتاة سمراء، يبدو من السياق الشعري أنَّ الذات الشاعرة على صلة بها؛ لأنها تحمل أشعاره وتقرأها.

- **الذات والحكمة والزمان:**

صحيح أنَّ الحكمة لا تعرف سنًا يؤتيها الله لمَنْ يشاء ولكنها ترتبط مع مَنْ لهم تجارب سابقة تضرب في الزمان، وبقدر ما تتسع التجربة زمانيًا تنضج الحكمة لتظهر فلسفة موجزة في الشعر، وبين هذا كله يحاول الشاعر أنْ يقرأ ذاته قراءة اعتراف وفهم، وأحيانًا إدانة.

إنه محور انعكاسي، فالحكمة تنعكس من الزمن، والزمن ينتج الحكمة، والذات تتشكَّل من بين هذا وذاك، أما المحور السابق (المرأة والمكان)، فهو محور ارتباطي في تجربة الشاعر، حيث يفضي بمكنون فؤاده محملًا بعبق المكان وجمالياته، مما يجعله شاعرًا حكيمًا بتجربة الزمن، رومانسيًا بروح المكان، والحكمة لديه ذات طابع فلسفي في رؤيته للحياة والأشياء، فأعماقه تضج بالكثير وقد تجعله أحيانًا تائهًا، فهو يقول عن ذاته:

وقد كنتُ قبل اليوم يأكلني الأسى ... وأحسب أنَّ الدهر لم يعطني عمرا
تمرُّ بي الأيام صبحًا ومغربًا ... تكررني فيها ولا أثرًا مرّا
كأني بقايا زورق ضاع أهله ... فلم يلقَ لا برًا يقيه ولا بحرا
حملتُ من الدنيا همومًا كثيرة ... وآلام ناسٍ حمَّلوني لها وزرا (٦)

(٦) في الهواء الطلق، ص٦٢.

فلدينا إشارات عن الزمان: (الأيام، الدهر، عمرا، الدنيا، صبحًا، مغربًا) وهي دالة على أنَّ الزمن يعني تجربة، والتجربة تعني حكمة وبصيرة، ولكنْ لدى شاعرنا تكتسي بمزيد من الهموم والآلام.

ويقول مخاطبًا شاعر المعرَّة، موضحًا ما في أعماقه من غموض:

الطقس غائم، والريح غير مستقرةْ

وكل.. ما بداخلي.. طلاسمٌ

والفكر لا يعرف مستقرهْ

حاولتُ أنْ أنام إلا أنني

ذكرتُ شاعر المعرَّةْ

هل أنا آخر الأصوات أما أنا

منتهيٌ بالمرّةْ (٧)

إنها مناجاة موقف للذات الشاعرة تأبى فيه النوم، ومن ثمَّ تلحُّ الأسئلة التي تبدأ بالعالم، باستدعاء مفردات مناخية: الطقس، والريح، ثم تغوص إلى أعماق الذات: الفكر، والشعر مع حضور أبو العلاء المعري صوتًا وروحًا، وهو شاعر التأمل بحقٍّ، وربما يحاول شاعرنا أنْ يكون متسائلًا على نفس الدرب، وربما نتحفظ على التعبير "منتهي بالمرة"، فهو مأخوذ من القاموس اليومي المتداول، وربما لو استخدم صورة خيالية لتتناسب أكثر مع الموقف.

وتفوح الذات أكثر مفضية:

ويسحقني سؤالك: كيف قضيت الزمانَ المُرْ؟

أنا ما كان لي زمنُ

وتاريخي هو العفنُ

زمان لست فيه أنت أحسب أن ما مرْ

وحيدًا عشت بين الآه والآهة (٨)

---

(٧) ديوان "وعادت الأشعار"، دار السياسة الكويت، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٨) بيت من نجوم الصيف، ص٦٣.

هنا تتوحد الثنائيات، لتصبح كُلًا واحدًا معبِّرًا عن ذات شاعرة، تئن ألمًا لفراق المحبوبة، وتزداد آهاتها عندما تجد الزمن متسربًا من بين أيديها، فضياع العمر دون جدوى أسوأ ما يؤلم الذات، ويقاس تاريخه/ زمنه/ عمره بمدى رضا المحبوبة عنه، فاجتمع هنا الزمان، والحكمة، والذات، وانزوى المكان المحدد في النص؛ ليصبح مكانًا عامًا، يعبِّر عنه بالدرب، فيقول:

وبالدربِ

نحثُّ الخطو..، نجعل من هوانا مشعلًا للدربْ

ومن عزماتنا قوة

فلا رمل الصحاري عاقَ مسرانا

ولفح الريح يفتر إن تحدانا

لأن الحب يربطنا (٩)

فالدرب علامة مكانية، وأيضًا زمانية ورومانسية؛ لأنه شاهد على حبٍّ امتد فترة من الزمن، والغريب هنا أنَّ المكان ارتبط بالصحراء بما فيها من ريح، وتأتي الإشارة إلى هذا المكان القفر، بدلالة التحدي، أي: أنَّ المكان بكل شدَّته وقسوته المناخية، يصبح علامة على التحدي الرومانسي؛ ليشعل الدرب ويقهر الريح.

وفي تناوله القضية الفلسطينية، نجد توحُّدًا للثنائيات بشكل مختلف، ففي قصيدة بعنوان "صلاة من أجل العودة" يقول:

خلني، غاضتْ بعيني الرؤى،

نامتْ مصابيح الطريقْ

لا أرى حين أرى غير مضيقْ

حلَّ تنين به ينتشر الدودْ حواليه

يشيع الرعب في الدرب العتيق..

ما سلاحي غير أشعار وحب وابتهالات طريد (١٠)

---

(٩) السابق: ص٦١.

(١٠) بيت من نجوم الصيف، ص٧٦.

فعنوان القصيدة دال على توحُّد الثنائيات، وإنْ تحوَّل الحبُّ الرومانسي إلى حبٍّ لفلسطين، وصار الدرب عتيقًا، وعلامة على تاريخ متأصل، قبل ما يدَّعيه اليهود ويقرُّ أنَّ الذات الشاعرة لا تملك إلا الحبَّ والشعر والابتهال، ويظل الزمن علامة على سؤال: متى تكون العودة؟

• • • •

تظل تجربة علي السبتي معبقة بشجن ذات عاشتْ في أزمنة متعددة، وشهدتْ أمكنة متغيِّرة، وإنْ ظل الحبُّ يكتنفها، ويعطر نشيجها.

الإبحار في تجربة الشاعر الكويتي محمد الفايز
جماليات التغني بالذات والإنسان والمكان

يمثِّل الشاعر الكويتي "محمد الفايز" أبرز شعراء منطقة الخليج العربي في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، فهي مرحلة انتقالية أو مرحلة وسيطة في الشعر الكويتي المعاصر خاصةً وفي الشعر الخليجي عامةً، حيث حفلتْ تجربته بالقصيدة العمودية وبشعر التفعيلة من حيث الشكل، وبكثير من الاتجاهات والأبعاد المختلفة والمتعددة من حيث المضمون، مما جعله بحقٍّ رائد المرحلة الوسيطة في شعر الفصحى الكويتي المعاصر، وأكثر الشعراء تجديدًا قياسًا إلى جيله وإلى مرحلته الزمنية.

وُلد الشاعر محمد فايز العلي في الكويت القديمة عام ١٩٣٢م، وتعلَّم تعليمًا أوليًّا تقليديًا، وقد تفتحتْ موهبته الأدبية منذ سن الخامسة عشر بقراءته عيون الشعر العربي القديم، ثم بدأ كتابة القصة القصيرة، واكتشف في عام ١٩٦٢م أنَّ غالبية جُمل قصصه كانتْ موزونة إيقاعيًا، كما في قصته "البحار" المنشورة في جريدة الرسالة، ومن ثمَّ تحوَّل إلى كتابة الشعر، توفاه الله تعالي فجر ٢٨/ ٢/ ١٩٩٠م، عقب تحرير الكويت من الغزو العراقي بيومين.

نشر "محمد الفايز" أحد عشر ديوانًا، وهي على الترتيب: مذكرات بحَّار (١٩٦٢م) النور من الداخل (١٩٦٦م) الطين والشمس (١٩٧٠م) رسوم النغم المفكر (١٩٧٣م) بقايا الألواح (١٩٧٨م) لبنان والنواحي الأخرى (١٩٨٠م) ذاكرة الآفاق (١٩٨٠م) حداء الهودج (١٩٨١م) خلاخيل الفيروز (١٩٨٤م) تسقط الحرب (١٩٨٩م) خرائط البرق (١٩٩٨م). وقد صدر الديوان الأخير عقب وفاته وبه قصائد متفرقة لم تنشر، وله أيضًا مجموعة قصصية بعنوان "الأرض والتفاح"، وملحمة شعرية بعنوان "خالد بن الوليد"، ولم يضمهما إلى أعماله الكاملة التي صدرتْ عام ١٩٨٦م [١١].

---

[١١] ليلى محمد صالح، أدباء وأديبات الكويت، سلسلة كتاب رابطة الأدباء، الكويت، ط١، ١٩٩٦م، مبحث التعريف بمحمد الفايز.

ويعد محمد الفايز ممثلًا لجيل الوسط في الشعر الكويتي المعاصر، حيث سبقه جيل الرواد الذين عاشوا مرحلة ما قبل النفط، وشهدوا نشوء الدولة ونمو المجتمع المدني في بداياته، ومن أبرز هؤلاء: أحمد العدواني، أحمد السقاف، عبدالله الرومي، عبدالمحسن الرشيد، وهؤلاء تميزوا بالشكل العمودي في قصائدهم، وأبدعوا نصوصهم وفق أغراض الشعر العربي القديم، ونجد لديهم ملامح تأثُّر واضحة بالمدارس الشعرية في الحواضر العربية المركزية، مثل: القاهرة، وبغداد، وبيروت، ودمشق، وهذا لا يمنع من وجود تميُّز في تجاربهم الإبداعية.

أما "محمد الفايز" فهو جيل تالٍ لهم حيث ولد في مجتمع ما قبل النفط، وعاصره حقبة من حياته، ولكنها حقبة التغيُّر الاجتماعي والاقتصادي في الكويت، فقد عايش هموم مَنْ سبقه وأحاديثهم عن الغوص، والسفر، وفقر الحياة، وشهد الفايز تفجُّر النفط في الكويت، وما صاحبه من تبدلات اجتماعية كانتْ لها الأثر الأكبر في فكره، ومن أبرز شعراء جيل محمد الفايز: خليفة الوقيان، خالد سعود الزيد، علي السبتي، محمد أحمد المشاري، وإنْ كان الفايز يبزهم بوفرة نتاجه الشعري وتميُّز تجربته بشكل عام، خاصةً أنه تأثر بالتيارات السياسية والفكرية التي سادتْ في العالم العربي في حقبتي الستينيات والسبعينيات، وإنْ كان أغلب نتاجه الشعري تحقق في حقبة السبعينيات من القرن العشرين، ويضاف إلى ذلك سعيه إلى التجديد في بنية القصيدة، وفي مضامينها، وفي بنية النصوص في الديوان الشعري [١٢].

وبالنظر إلى تجربة الفايز نرى تميُّزًا شعريًا، ظهر منذ ديوانه الأول "مذكرات بحَّار"، وهي تجربة جديدة في الشعر الخليجي بشكل عام والكويتي بشكل خاص، فالديوان يتناول حياة بحَّار من مجتمع ما قبل النفط، ويبسط مأساته في تجربة مكتملة الأبعاد، حظيتْ بأغلب صفحات الديوان، وحمل الديوان اسمها عبر مذكرات تمتد إلى عشرين مذكرة، تمثِّل كل مذكرة وجهًا من وجوه مأساة البحَّار، ونرى فيها رؤية للمجتمع الكويتي القديم بمظاهر الفقر والعوز، وتحكُّم العادات الموروثة به،

---

[١٢] انظر: د. محمد حسن عبدالله، ديوان الشعر الكويتي (اختيار وتقديم)، وكالة المطبوعات بالكويت، ١٩٧٤م، ص٣١، ٣٢.

ونمط التعليم التقليدي، وهيمنة العشائرية والقبلية عليه، وسيطرة كبار التجار وأصحاب السفن على مقدراته، وكيف أنَّ البحَّار يبذل روحه وهو يغوص في أعماق البحر من أجل لؤلؤة لزينة نساء الأغنياء في بقاعٍ شتى في العالم، يقول في المذكرة الثانية:

في الليل نسري عبر هاتيك البحارْ

أيام كنتُ أعيش في الأعماق، أبحث عن محارْ

لقلادة لسوار حسناء ثريةْ

في الهند، في باريس، في الأرض القصيةْ

أيام كنتُ بلا مدينةْ

وبلا يد تحنو على ولا خدينةْ (١٣)

صارتْ الحياة للبحَّار القديم ملازمة الأعماق بحثًا عن محار، وقد جاء الحذف هنا تلقائيًا للفظة اللؤلؤة التي قد تحويها محارة ما، ولكنْ يظل اللؤلؤ قيِّمة مالية لا جمالية لهذا البحَّار البائس، الذي غادر عائلته الصغيرة ترزح تحت الديون على أمل أنْ يعود محملًا بما يسد رمق الأفواه الجائعة.

إنَّ اللؤلؤة التي هي زينة لا غير للثريات في الهند أو باريس، قد تحمل في ثناياها روح بحَّار غاص بحثًا عنها، ويأتي تعبير "أيام كنتُ بلا مدينةْ" ممثِّلًا للوجه الآخر من الحُلْمِ، فالمدينة الحديثة تعني تقدُّمًا واستقرارًا وقوانينَ وسلطات منظِّمة، وهذا ما وجده الفايز في حياته، فقد عايش النظام السياسي والاجتماعي العشائري والأبوي قبل النفط، وتحوُّل هذا النظام إلى الدولة الحديثة، التي ترعى أفرادها ولا تتركهم نهبًا لتقلُّبات الطبيعة، المدينة تعني الدولة الحديثة بنظُّمها ومؤسساتها.

ويقول واصفًا البحَّار في الأعماق:

---

(١٣) محمد الفايز، المجموعة الشعرية الكاملة، مؤسسة الرياضي للطباعة العامة، الكويت، ١٩٨٦م، ديوان مذكرات بحَّار، ص١٣.

إلا حبالى والشراعْ

ويدي المقرحة الأصابع والضياعْ

والريحُ، والاسماكُ في القاع الرهيبْ

غرثى تطاردني بعالمها الغريبْ

....

يا بحرُ، يا قبرًا بلا لحدٍ، ويا دنيا عجيبةْ

أجتاز عالمها المخيف بروح بحَّار كئيبةْ

أبدا يغني للسواحل والعيالْ

يترقبون قدومه بعد المحالْ (١٤)

لقد كان الغوص يتمُّ بشكل بدائي جدًا حيث يغلق الغواص أرنبة أنفه بمشبك، ويربط يده بحبل موصول في السفينة، ثم يغوص دقائق في الماء، ولو حدث أي مكروه له في الأعماق، فلا حيلة أمام رفاقه على ظهر السفينة إلا جذبه بالحبل ليخرج جريحًا أو ميتًا، ثم يكون البحر قبره الأخير، كل هذا من أجل الرزق لأهله وعياله، ونرى هنا اختلافًا في التسمية لأرض الوطن، فلفظة "المدينة" تمثِّل حُلم الوطن والتقدُّم، ولفظة "السواحل" تمثِّل الشاطئ الذي ترسو عليه السفينة حيث بيت البحَّار الطيني وأهله وعياله، إنه مجرد أرض استقرار مؤقت (ساحل) يعود ثانية منها إلى البحر، وهذا ما كان متحققًا في بناء المجتمع الكويتي قديمًا، حيث كانتْ أحياء الكويت القديمة عبارة عن شريط ساحلي يمتد مجاورًا للبحر في بيوت طينية متلاصقة، وحوارٍ متجاورة تفضي شوارعها إلى البحر، ويحيط بها سور من الطين، وتكاد الحياة تكون مقتصرة على البحر: صيد السمك، وسفن التجارة، وخروج الأهل والعيال لاستقبال، أو توديع الزوج والأب والأخ، ويتكرر المشهد مرات عدة في السنة.

---

(١٤) السابق، ص١٣ .

وفي هذا الديوان يتعمق الوصف للحياة القديمة من منظور البحَّار، إنها حياة جافة، أولها ندرة المياه العذبة، وآخرها جفاف البر وفقره، يقول في المذكرة الثامنة للبحَّار:

ما زلتُ أذكر كل شيء عن مدينتنا القديمةْ

عن حارتي الرملية الصفراء والمقل الحزينةْ

لَما نحدق في السماء على السطوحْ

....

وعلى الضفاف الغارقاتْ

بالشمس والرمل المندى والضبابْ

وقف الصحابْ

يترقبون سفينة الماء التي قالوا: تعودُ بالماء من نهر الشمالْ (١٥)

فبرُّ الكويت يخلو من النهر العذب ومن المطر الغزير، وقد كان الكويتيون يعتمدون قديمًا على ما تحمله سفن صغيرة من جرار الماء العذب المملوءة من نهر شط العرب جنوبي العراق، إنها صورة بصرية لطبيعة المأساة في الكويت، فجفاف البرِّ دفع أهلها إلى البحر المالح، واستيراد الماء العذب، وربما تستوقفنا هنا لفظة مدينتنا في مطلع المذكرة "مدينتنا القديمة" وصف مكاني للكويت/ المدينة، ولكنه منعوت بالقديمة تمييزًا لها عن المدينة الحديثة، التي رصد نموها وتشكّلها "الفايز" في حياته الممتدة.

إنَّ هذا الديوان، يشكِّل ملامح تجربة متميزة في الشعر العربي، وهي تجربة الديوان ذي الموضوع الواحد المعمق عبر قصائد حملتْ عنوان المذكرات، ولكنها تمثِّل عمق المواجهة الحضارية الحقة لقضايا الواقع، وقد تصدى لها في جيل الشعر الستيني والسبعيني كل من: محمد الفايز، علي السبتي، وقد ألح الفايز في

(١٥) السابق، ص٣٧ .

ديوانه الأول على بسط تفاصيل الحياة القديمة للكويت، بمقارنة غير مباشرة مع التطوُّر الجديد في الحياة العصرية عبر وسيلة فنية مبتكرة، تعتمد على تعميق وصف الحياة السابقة على سبيل المقارنة الوصفية غير المباشرة.

وهو في منظور البعض معبِّر عن تيار الواقعية الشعرية، الذي يتناول الحياة الاجتماعية للخليجي القديم ولكنه وصف قهر الإنسان بشكل عام، وهذا ما أكسب هذه التجربة عمقا إنسانيًا جعلها تتجاوز الإطار المحلي إلى الإنساني الرحب، وفي نفس الوقت عبَّر الفايز عن نفسه أيضًا التي عايشتْ جيلين مختلفين في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (١٦)، وقد أخذ بعض النقاد على هذا الديوان وجود ملامح نثرية حملتْ التكرار في ثناياها (١٧)، وهذا متحقق بالفعل فالديوان اتخذ شكل شعر التفعيلة، وقد أمعن الفايز في الوصف للحياة البحرية القديمة بكل جوانبها متأثرًا بشكل القصة، فقد بدأ الفايز حياته الإبداعية قاصًا، وكتب قبل هذا الديوان ستًا وثلاثين قصة، كما أنَّ شكل المذكرات الذي اتبعه في الديوان مرتبط بالنثر أكثر منه بالشعر (١٨)، ولكنْ يحسب للفايز أنه أوَّل مَنْ كتب في هذا الشكل الشعري الذي جمع شعر التفعيلة مع ديوان ذي الموضوع الواحد.

في الديوان التالي "النور من الداخل"، نجد الفايز متأرجحًا ما بين التفعيلة والعمودي، وإنْ ظل متناولًا قضايا إنسانية رحبة الدلالة، ففي قصيدة "الغجر ومدينة البحار" يقول:

غجرْ غجرْ

قوافل الغجرْ قد دخلتْ مدينتي لتخطف القمرْ

---

(١٦) راجع: د. نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطوير، الكويت، دون تاريخ، ودون ناشر. ص٤٦٣، ٤٦٤.

(١٧) السابق، ص٤٦٣، وانظر أيضًا: د. إبراهيم عبد الرحمن، محمد الفايز والتوتر بين الذات والتاريخ، دراسة منشورة في مجلة البيان الكويتية، عدد ٧١، فبراير ١٩٧٢م، ص١٣.

(١٨) انظر في هذا الرأي، د. ماهر حسن فهمي، تطوُّر الشعر الحديث في منطقة الخليج العربي، دار قطري بن الفجاءة، ١٩٩٣م، ط٣، ص ١٨٨، وانظر أيضًا : د. سالم عباس خدادة، التيار التجديدي في الشعر الكويتي، دراسة في المضمون والشكل، المركز العربي للإعلام، الكويت، ١٩٨٩م، ص ٣٤٤.

وتسرق الرحيق من براعم الزهرْ

...

مدينتي يسرقها الغجر..

وشردوا بحارها

فلا نهام ولا ساهر ولا وترْ (١٩)

تضع هذه القصيدة المدينة الخليجية موضعًا إنسانيًا، فقد استشعر الفايز أنَّ الهجوم الحضري على الكويت ليس خيرًا كله، بل يحمل بعضًا من الشر يتجلى في محو الهويَّة، وإمحاء خصوصية المجتمع والذات، لذا حفلتْ القصيدة برموز من التراث الأدبي، مثل: روما ونيرون، قصر شهر زاد، الذبح على الصليب، وهذا عائد إلى المرحلة التاريخية لكتابتها، فقد كان هناك زحف للمدينة الحديثة بأبنيتها وأعمدتها الخرسانية ضد الابنية القديمة التي تحمل عبق الماضي وتلاحم أهله، لذا أطلق الفايز على هذا الزحف "الغجر"، وهو لفظ لا يخص مجتمعًا بعينه، وإنما الغجر جماعات تعيش على هامش المجتمعات الإنسانية، تمتهن السرقة والاحتيال والأعمال غير المشروعة.

وفي هذا الديوان استكمال للمنحى الاجتماعي الواقعي بنفس شكل التفعيلة، كما في قصائد "المسافر مع الأغنيات"، "أغنيتان للحروف المحترقة"، وقصائد جمعتْ بين التفعيلة والعمودي في نص واحد، كما في قصيدة "عذاري النيل".

وفي الديوان قصائد عمودية عديدة، مثل: "من بلاد الهولو"، "العامرية"، "يا نار عينيك"...، وهي تجمع ما بين الاجتماعي والوطني والحب العذري، وهو اتجاه يتعمق في الدواوين التالية لهذا الديوان، ويمثِّل تراجعًا ملحوظًا في التجربة الإبداعية، ويبدو أنَّ الشاعر حاول التوفيق بين اتجاهه التجديدي، وما هو سائد في زمنه من شعر عمودي ذي أغراض تقليدية، ورغبته في التألُّق في الأمسيات الجماهيرية التي تحتاج الشكل العمودي صاحب الإيقاع، فالجمهور الخليجي كان وما يزال ميالًا للشعر العمودي، يقول في قصيدة "حملتكِ دهرًا ":

---

(١٩) المجموعة الشعرية للفايز، ص ٩٦، ٩٧.

حملتـــكِ دهـــرًا فـــي عيـــوني وفـــي قلبـــي فلـــم تحفظـــي عهـــدي ولـــم تفهمـــي حبـــي

وهبتـــــكِ أيامًـــــا كــــأنَّ شموســــــها تطـــل بـــلا شـــرق وتخبـــو بـــلا غـــربِ

وجــــدتكِ مثـــل الآخريـــات أقودهـــا بـــبعض ابتســـامٍ مـــن شـــفاهٍ بـــلا قلـــبِ

(٢٠)

فالقصيدة رومانسية الطابع، تعتمد على الجماليات الكلاسيكية للقصيدة العربية، مثل: الطباق والتشبيه، وتشي الأبيات بالثراء القاموسي للشاعر، وموسيقيته العالية في النص الممتزجة بوجدان شديد الصفاء.

في ديوان "رسوم للنغم المفكر" يعود الفايز إلى البناء الكُلي للديوان، فقد بسط الشاعر رؤيته عبر نصوص شعرية متتابعة حملتْ عناوين من النغم الأول إلى النغم الثامن والسبعين، وقد التزم فيه بالشكل العمودي، ولكنه يحمل روحًا فكرية فلسفية الطابع، ارتفعتْ كثيرًا إلى الفضاء الإنساني، بجانب لقطات عاطفية واجتماعية وسياسية، يقول في النغم الثامن:

تجسَّمي تجسَّمي

يا فكرة في نغمِ

يا جسدا كأنه

مبرعمٌ في برعمِ (٢١)

يكاد هذا النص شديد الوجازة يكون ملخصًا لرسالة الديوان بمقطع عالي الشاعرية والجماليات، فطموحه أنْ تكون أفكاره مجسمة، وأرى التجسيم بدلالة التحقق الشعري، بمعنى أنْ تصبح الفكرة نصًا شعريًّا مقروءًا، كأنه جسد بشري أو بُرعم نباتي، وهذا حققه في نصوصه، نقرأ في النغم الثالث والأربعين:

هـــــوىً تقمـــــص أعضــــائي إليـــــكِ كمـــا تقمـــص المـــاء أوراقًـــا وأغصـــانا

ثيابـــكِ الحمـــر والـــزرق التـــي رعفـــتْ مـــن كـــل لـــون جعلـــن العمـــر ألوانـــا

(٢٠) السابق، ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢١) السابق، ص١٧٣ .

تضاحكت فيكِ حتى كدت أحسبها تمَّوسقتَ فيه أو صرتَ ألحانا

كأنَّ سرب فراشات منزقةٍ جعلن منه ضفيرات وفستانا

(٢٢)

تحقق في هذا النغم تجسيد للهوى، وقد جعل الشاعر الهوى بدلالة مجسَّدة في المحبوبة المخاطبة، فقد جسدها بصور فنية متوالية دالة على تعمق الهوى في النفس الشاعرة، كتقمص الماء للأوراق والأغصان، والتقمص بمعنى التشرُّب والتوغل في الذات، أما باقي الصور في المقطع فقد جمعتْ تراسل الحواس: البصري والسمعي والشمي بجانب حركية الصورة، وهو هنا يبتعد يلامس الجانب الحسي في المحبوبة بشفافية شعرية عالية.

ويعد هذا الديوان تجربة متميزة في الفعل، ربما يظن البعض أنه تراجع على المستوى الشكلي قياسًا بالديوانين السابقين، حيث نرى شعر التفعيلة واستخدام الرمز بشكل فاعل، إلا أنَّ الفايز في هذا الديوان يقدِّم تجربة جمعتْ موسيقى الشكل العمودي، وتوهج الصورة الفنية.

في باقي الأعمال الشعرية للفايز، نجد أصداء للتجربة السابقة ولكنها تمثِّل اتجاهات مختلفة، ما بين الرومانسي والوطني والاجتماعي والتغني بجمال الأمكنة والبلدان، كما في دواوين: بقايا الألواح، وحداء الهودج، وذاكرة الأفاق، ولبنان والنواحي الأخرى، وهي تمثِّل أصداء عديدة لتجربة الفايز، وإنْ عدَّها البعض تراجعًا في مشروعه الشعري، الذي كان واعدًا في ديوانيه الأولين وهذا صحيح نسبيًا، وإنْ كان محافظًا على القصيدة الممتدة، كما في ديوانه "ذاكرة الأفاق" حيث نقرأ قصائد عن بغداد ممتدة على ست قصائد متتابعة مرقمة، بشكل التفعيلة الممتزج بالشكل العمودي، يقول في القصيدة الثالثة:

ينهض صدركِ يا بغدادُ

كبيادر من لؤلؤة

---

(٢٢) السابق، ص٢٠٧ .

وكقوس من فيروزْ

أزرقٌ

أزرقْ

يدفق نهركِ تاريخًا يتدفقْ

وكقامات وصائف رومياتٍ

يحملن أباريق نبيذٍ

أشجاركِ ذات الظل الهابط

كالشوق الموهقْ (٢٣)

تناولتْ القصائد البغدادية بغداد: المدينة والتاريخ والبشر والعطاء والطبيعة، وقد عمد الشاعر إلى التحاور مع بغداد عبر صور فنية عالية الشاعرية، تثبت تميُّزه في قدرته على التصوير الفني، وفي المقطع السابق نلمس وصفًا لونيًا لبغداد، فهي زرقاء ملتمعة كاللؤلؤ والفيروز، ونهرها متدفق حاملًا التاريخ والحضارة، وجمالها يفوق جمال نسوة الروم (الأوروبيات) في صورة حركية وهُنَّ يحملن أباريق نبيذ، والشجر المادي يتلوَّن بالمعنوي: الشوق الموهق، مقطع يثبت قدرة الفايز على فلسفة المكان يعيدنا إلى التجربة الأولى، حيث جعل الكويت القديمة فضاءً إنسانيًا رحبًا لكل إنسان يعاني القهر والفقر وقسوة الطبيعة.

وتتطور التجربة في ديوانه "من خلاخيل الفيروز"، فنجد تجليًا رائعًا للقصيدة الممتدة دون ترقيِّم أو عنونة، بل يكتفي بالمقاطع الشعرية المتوالية على امتداد الديوان، وهو يمثِّل الحلقة الأخيرة في التطوُّر الفني للفايز، حيث استقر فيه على الشكل العمودي، ومزج في بنيته الرومانسي والوطني والمكاني في خطاب شعري موجه إلى المحبوبة، يقول في مطلعه:

لـم يـزل شـوقها القـديم عنيفـا	**وهـــو مـــا زال هائمًـــا ملهوفـــا**
كيــف لا يلتقــي الهــوى بهــواه	**ولقــد جــاء واضــحًا مكشــوفا**

(٢٣) السابق، ص٣٤٦.

ثم يقول:

عينـــاكِ فـــي غربتـــي وطـــن وهــواكِ يســكنني ولــي ســكن

وأكـــاد حـــين أراكِ تشـــعلني النظــرات رنَّــق صــحوها الوســن

(٢٤)

فالخطاب العشقي لا يقف عند الحسي من المرأة، بل يتخطاه إلى الزمان والمكان والوطن بشفافية متوهجة، مما يبعد المحبوبة عن النسوية ويدخلها في دائرة الرمز الإنساني الرحب، فالمرأة المعشوقة حملتْ في مختلف التجارب الشعرية العربية الكثير من الأبعاد، ما بين الحسي والمعنوي في الحبِّ، والمكاني والزماني والفلسفي في الإسقاط، ونرى أنَّ الفايز قد جعل هذا الديوان نفثات شاعر محملًا بموروث شعري خطابي للمرأة المكان والإنسان والزمان، وصهرها في بوتقة واحدة.

إنَّ تجربة محمد الفايز تثبت بجلاء أنَّ التطوُّر والتجديد الشعري في العالم العربي لم يكن يسير على وتيرة واحدة في الإقليم الواحد، ففي حين كانتْ تسود قصيدة التفعيلة في المراكز الحضارية العربية، كان هناك شعراء في أقطار عربية أخرى، يتراجعون عنها إلى القصيدة العمودية محافظين على التوهج الإبداعي المكتسب من قصائد التفعيلة، وجمالية وموسيقية القصيدة العمودية، وهذا ما ظهر في تجربة محمد الفايز، فتراجعه إلى القصيدة العمودية دال على أنَّ الذائقة السائدة في الكويت خاصةً والخليج عامةً في زمنه ومرحلته التاريخية، كانتْ غير متقبلة لقصيدة التفعيلة، فعزف على الوتر العمودي محافظًا قدر المستطاع على رؤية تجديدية في الرؤية والجماليات النصية.

---

(٢٤) السابق، ص٤٨١، ٤٨٢.

في التجربة الإبداعية للشاعر جمال مرسي

تطوُّر الرؤية والتشكيل الجمالي.. دراسة في الخطاب الشعري

يعد الشاعر "جمال مرسي" من الأصوات الشعرية التي تسترعي الانتباه لاعتبارات عدة، فهو شاعر يمثِّل حلقة وصل بين أجيال شعرية عدة، بدءًا من شعراء السبعينيات ومرورًا بتجربة جيل الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، كما أنه شاعر يحظى بكثير من التواجد في الساحة الأدبية منذ عدة عقود، تواجد يمتد من الإقليم (محافظة كفر الشيخ) مرورًا بالعاصمة (القاهرة) إلى بلد العمل والإقامة المستمرة منذ سنوات (المملكة العربية السعودية) حيث ينشط في العمل الثقافي العام من خلال حركة دينامية، لا تعرف السلبية ولا تستسلم للتنائي الجغرافي، فتركن إلى الدعة والكسل، بحجة أنَّ الإبداع مرتبط بمكان محدد (الوطن) فهو كثير التواصل مع مبدعي إقليمه باختلاف أعمارهم، ومع أبناء جيله في مختلف ربوع مصر، نفس الدور الذي يقوم به في الغربة (الاختيارية) حيث يتواصل بشكل حميم مع مبدعي المملكة العربية السعودية في دور مهم من التواصل مع المبدعين العرب، يدحض به ما هو دارج بين البعض من كون الغربة محرقة للمبدع وعزلة إجبارية له، وهي مقولة تعبِّر عن بحث عن عذر أمام النفس يبرر استسلامها لتيار البحث عن المادة، في الوقت ذاته، الذي استطاع أنْ يعزز تواجده في الفضاء الإلكتروني عبر مساهمات مستمرة في المواقع الأدبية والثقافية، وتبني الكثير من المواهب، وهذه صورة أخرى للتواصل والعمل الثقافي العام، وهذا ما أعطاه حضورًا قويًا في منتديات النت، مما جعله أحد الوجوه البارزة في العالم الإلكتروني الفسيح، الذي صار رافدًا مهمًا لتغذية الحياة الأدبية العربية بشكل عام، والذي دعَّم التواصل بين المبدعين العرب، وعمق الكثير من المشترك بينهم داخل أقاليم العروبة أو خارجها مع أدباء المهجر.

إنَّ هذه الدراسة تسعي إلى الوقوف على أبرز معالم التجربة الشعرية لجمال مرسي، من خلال دراسة مظاهر التطوُّر في الرؤيا والتشكيل الجمالي في الخطاب الشعري لديه بغية تحديد أبرز ملامحها، ومدى الثبات والتطوُّر في هذه الملامح، وتنطلق هذه الدراسة من الأعمال الشعرية التي صدرتْ للشاعر سواء في النشر الورقي، أو النشر الإلكتروني بعيدًا عن الرؤى النقدية والانطباعية، التي تقف عند قصيدة ما أو عدة قصائد، فهذا يتيح رؤية أشمل، وأكثر اتساعًا، ورصدًا في مستويات الخطاب، وحسنًا فعل الشاعر أنْ وثق تجربته من خلال حرصه على النشر.

- **تحوُّلات الرؤى في الخطاب الشعري:**

تدل تجربة جمال مرسي على أنه شاعر ملتزم طبقًا لمفهوم الالتزام بمعناه العام، الذي يشمل التمسك بالثوابت الأخلاقية والدينية والوطنية والتغني بها، وهذا ما عبَّر عنه ديوانه الأول المعنون بـ"غربة" [٢٥]، وواضح أنَّ الديوان صدر في مرحلة عمرية متأخرة نسبيًا، ولكنه يمثِّل وثيقة مهمة في التطوُّر الإبداعي لشاعرنا، فهو يعبِّر عن الحلقة الأولية التي يهرب منها كثير من الشعراء الآن، حيث يفضلون نشر تجاربهم في التفعيلة أو قصيدة النثر، ويتناسون في ذلك أنَّ كل عمل أدبي ضَعُفَ أو عَظُمَ يمثِّل ملمحًا من ملامح الإبداع لديهم.

وقد اتبع شاعرنا في ديوانه الشكل العمودي في القصيدة، ويمثِّل الديوان تجميعًا لأهم القصائد التي تعبِّر عن المرحلة الأولية في تجربة جمال مرسي، وربما اتسق الشكل العمودي مع طبيعة المضمون المطروح، والذي دار في دوائر دلالية متجاورة:

الدائرة الأولى: القضايا الدينية، كما في قصائده "الإسراء والمعراج، العودة إلى الله، وليمة رفضتْ تناولها أعشاب البحر، لا للوهم، لا للمخدرات، يا شباب اليوم".

---

[٢٥] ديوان غربة، صادر عن مطبعة هشام في مدينة كفر الشيخ، في عام ٢٠٠١ م، والشاعر من مواليد كفر الشيخ في عام ١٩٥٧م.

الدائرة الثانية: قضايا الوطن العربي الكبير، كما في قصائده "انتفاضة الأقصى، صوت من القدس، فلسطين الحبيبة، أفراح الجنوب اللبناني، شاهد على الغدر".

الدائرة الثالثة: صلة الرحم، كما في قصائده " يا والدي، هذا بري بوالدي، أتلمس وجه أمي، رد الجميل".

الدائرة الرابعة: الذات الشاعرة وهمومها، كما في قصائده "عاشق الكنانة، غرقتْ قلوعي في بحار هواكِ، عيناكِ، صراعات نفس، غربة، الرزق الحلال".

وقد رتَّب الشاعر قصائده في الديوان بدءًا من الذاتي وانتهاءً بالقومي العربي والديني الإسلامي، وهو ترتيب يعبِّر عن طبيعة مفهوم الدائرة الدلالية، الذي يحصر النص في دلالة واحدة (مفهوم الغرض القديم)، وجاء الترتيب من الجزء (الذاتي) إلى الكل (العربي والديني). وإذا كان الديوان يمتاز بالخطاب الشعري المباشر، الذي يتجلى في عناوين القصائد، وهي عناوين تمثِّل ملخصًا للتجربة، وبعبارة أخرى: شمل العنوان الرؤية الشاملة للنص كله، وهي سمة جمالية ستظل ملازمة لشاعرنا فيما بعد، مع المزيد من التشكيل فيه.

ونستطيع أنْ ندرك أنَّ الدوائر الدلالية الأربع المتقدمة تعبِّر عن ذات شاعرة شديدة الانتماء، تحمل الكثير من القيَّم والهموم المشتركة، وهي رؤى تعبِّر عن ذات شاعرة شديدة المثالية، تعيش الحُلْم في أعماقها، وتواجه الحياة اليومية بالطريقة الاعتيادية، ولكنْ تظل المُثل سحبًا تتمنى اقتناصها، وربما لم يأتِ عنوان الديوان "غربة" اعتباطيًا، وهو قد حمل في نفس الوقت التصوُّر العام لرؤية الشاعر في الحياة، حيث يقول:

أمشي على شوكِ القتادِ تقودني ... قدماي صوب الأحمر الممنوع

أجتاز حدَّ الانهزام وأعتلي ... موج التحدي سابحًا بقلوعي

أطوي دياجى حيرتي وتغرُّبي ... وأضيء رغم الانكسار شموعي
(٢٦)

---

(٢٦) ديوان غربة، ص٤٥، ٤٦ .

تشير الأبيات السابقة إلى الرؤية المتقدمة، فالذات الشاعرة تنظر للحياة كلظى مشتعل، تحاول أنْ تتعامل بمثالية، ولكنَّ الواقع دجى يدعو للانهزام، ولكنه سيظل سائرًا في خضم الحياة، معتليًا الانكسار، حاملًا شموعه.

كما تدل الأبيات السابقة على ملمح مهم في الحلقة الأولى لشاعرنا، فهو ثري القاموس اللُّغوي، مبدع في تراكيبه، لديه مقدرة فنية على تكوين الصورة، جامعًا فيها ما بين المادي واللامادي، فنرى شوك القتاد والأحمر الممنوع، وحدَّ الانهزام والسباحة في موج التحدي، وهي صور تبدو متأثرة بجماليات القصيدة العمودية، حيث الصورة المعتمدة على الإضافة (حد الانهزام، شوك القتاد)، والنعت (الأحمر الممنوع)، والترادف (أمشي، تقودني قدماي، حيرتي، وتغربي)، وفيها الكثير من المباشرة المعنوية التي تتسق مع طبيعة التجربة في المرحلة الأولى، الذي لا يزال الشاعر واقفًا فيها عند مفاهيم الشعر العربي العريق، وهو ما عبَّر عنه في مفتتح ديوانه، حيث يقول:

هــو الشــعر يرقــى بأحلاميــه	**أحقــق فيــه مُنــى ذاتيــه**
هــو البــرُّ إن أنــت رمــتُ النجـاة	**هــو العطــر فــاح بأياميــه**
وأنهــل منــه ســلاف الحيــاة	**وأقطــف أزهــاره الزاهيــه**

(٢٧)

فالشعر تجربة وجدانية ذاتية يعبِّر عن رؤى الإنسان البسيط: حلمًا، وعشقًا، ونسيبًا، ومدحًا، وهجاءً، وهو تصوُّر أولي بلاشك يغلُّب عليه طابع التقليدية والمباشرة والعظة، تمَّ تداركه في التجارب الإبداعية اللاحقة.

• • • •

"شرفة القمر" ديوان مشترك لمجموعة من الشعراء العرب [٢٨]، وقد ساهم فيه الشاعر بأربع قصائد، وهي: شذور، لأنكِ أنتِ، في المقهى، أبهى قصائد شعري.

---

[٢٧] السابق، ص٧.

[٢٨] شرفة القمر، مجموعة من الشعراء العرب، صادر عن سلسلة كتاب المرسم، دار إيزيس للإبداع والثقافة، ٢٠٠٥م.

وبالنظر إلى تاريخ صدور الديوان، نجد أنَّ الشاعر آثر التمهُّل حتى تكون النقلة التالية نوعية في مستواها، وهذا ما نجده في قصيدتين من القصائد الأربع، حيث التحوُّل من الشكل العمودي إلى شعر التفعيلة، وتعميق الرؤية وشمولها لمختلف جنبات الذات التي تعيش عالمًا شديد التعقيد، تتعاور فيه القيَّم مع المباذل، القوة والضعف، الشيئي (المادي والمخلوق) والمعنوي (الفكري والنفسي) وهي ما يميِّز قصائد التفعيلة، وتمثِّل أحد تجليات مفهوم الحداثة الشعرية، وهذا نجده جليًا في قصيدة " شذور " حيث يقول في مقطع بعنوان " فراشة ":

حلَّقت..

حول مصباح غرفة نوميَ

مدبرةً، مقبلةً

كنت أحسبها قد أتت

كي تؤانسني

فإذا بها جاءت..

لكي تسقط القنبلةْ [٢٩]

إننا إزاء موقف درامي، يقترب من بنية القصة القصيرة جدًا، حيث تنشغل الذات الشاعرة بالفراشة المحلقة في فضاء الغربة، تدبر وتقبل، يظن أنها جاءتْ لمؤانسته، ثم يكتشف أنها حاملة قنبلة، إنها بنية المفارقة، حيث يتحوَّل الفراش (شيئي) إلى طائرة حربية مغيرة، وهذا خطاب عالي الشاعرية، يشي ولا يصف، يلمِّح ولا يصرِّح، فقد دلنا على ذات منعزلة تكتوي بالهوان العربي، وتلوذ بأي جديد في فضائها، ويأتي الجديد "فراشة" حشرة جميلة الشكل والألوان، تافهة الحجم مسالمة، نفس ما يردده أعداؤنا من قيَّم السلام والتعايش والحرية، ثم تتحوَّل الدعوة إلى هجمة، مثلما تحوَّلتْ الفراشة إلى طائرة مقاتلة.

---

[٢٩] شرفة القمر، ص٤١ .

في حين جاءتْ القصيدتان العموديتان حلقة وسطى بين التجربة السابقة بمعطياتها الجمالية، وبين قصيدة التفعيلة، ففي قصيدة " في المقهى " يقول:

فــي مقعــد هــادئ فــي ركــن مســتترِ نــأى بعيــدًا عــن الفوضــى عــن النظــرِ

فهو يرصد ما قبل وصول المحبوبة، بعدسة حسية بطيئة الزمن، حركتها مقلة العين السارحة في جنبات المقهى، ومناجاتها مع النادل، مسترجعًا الأوصاف الحسية للمحبوبة، فيقول:

شــعرٌ تــدلى علــى أكتافهــا مَرِحًــا يزهــــو بســــمرته يـــزدان بالــــدررِ

كأنــــه موجــــةٌ تجــــري وتتبعهــــا أخــرى فتهــرب للشــطآن والجــزرِ

والوجــــه واحــــة فــــلٌّ فــــي تأنقــــه والخــد روضــة كــرز باســم نضــرِ

تقف القصيدة عند الوصف الحسي للمرأة، ولكنه وصف دال على تألُّق الصورة لدى الشاعر، فقد تخلَّص من بنية المضاف إليه والنعت، وتحوَّل إلى بنية الإسناد في الجملة الخبرية: "شعر تدلى، الوجه واحة، كأنه موجة، الخد روضة"، وجوهر الصورة الخبرية الثبات، ولكنه ثبات متحرك بفعل إيحاء الألفاظ: "تدلى، موجة، روضة، واحة" إنها أوصاف مسندة تحمل حركة وجمالًا وسعة، فالروضة ليستْ مكانًا جامدًا، وإنما لوحة متحركة باهتزاز الأشجار وطيران الفراشات والأطيار، كما أنَّ اللفظ المنتقى يحمل كلًّا لا جزءًا، فالواحة والروضة والموجة ذات كلية جمالية، ثم يلحقها بجماليات تابعة، فالكرز فاكهة يانعة الحمرة، وهَّجها الشاعر بالبسمة والنضرة، وهي تتبع الروضة؛ لأنها جزء منها.

إذًا، جاءتْ قصائد هذا الديوان المشترك كقنطرة واضحة في التحوَّل الفني والرؤيوي للشاعر.

• • • •

"أصداف البحر ولآلئ الروح" [٣٠] التجربة الثالثة في النشر لجمال مرسي، ونطالع فيه الإهداء المعبِّر عن الانتماء والعرفان إلى: الوالد والوالدة (القدوة والمثل)، وإلى الزوجة (رفيقة الدرب ومليكة القلب)، وإلى محمد الشهاوي (الشاعر الأستاذ).

فالشاعر محافظ على دوائره الدلالية المتقدمة في ديوانه الأول، وأشار إلى العروبة، والدين بالوالدين، الحب بالزوجة، والحداثة الشعرية بمحمد الشهاوي أحد أبرز شعراء جيل الستينيات والسبعينيات، الذين ساهموا بثورة كبرى في بنية النص الشعري، متجاوزين الرؤى التقليدية الجمالية إلى فضاء رحب، فالنص واحة شاملة لكل ما يملأ الذات المبدعة: سياسي واجتماعي وجمالي وتراثي.

وهذا ما أبانه جمال مرسي في مطلع الديوان، حيث يقول في قصيدة "هو الشعر" مقدِّمًا تصوُّرًا جديدًا، يخالف التصوُّر التقليدي الذي افتتح به ديوانه غربة:

كسوتُ القوافي من حرير مودتي

وجرَّدتُها إلا من الحق والهدى

فكانتْ لظى في النائباتِ وفي الوغى

وكانتْ حمامات إذا السيف أُغمدا

...

وما غابت الأوطان..

عن شعري الذي نسجتُ

ولا الإحساس يومًا تبلدا

....

جعلت رضا الرحمن همِّي وغايتي

فحققت ما أصبو إليه مؤيدا [٣١]

---

[٣٠] أصداف البحر ولآلئ الروح، صادر عن سلسلة كتاب المرسم، دار إيزيس للإبداع والثقافة، ٢٠٠٥م .

[٣١] السابق، قصيدة هو الشعر، الصفحات: ٦، ٧، ٩.

تطوُّر المفهوم الشعري من الدوائر الدلالية المتجاورة إلى الدوائر المتداخلة الممتزجة، وهو ما مزجه في النص السابق، فكأنه يعيد تأكيد ما سلف، ولكنْ سيكون التطوُّر الرؤيوي هو المزج بين كل هذا في بوتقة شعرية نصية واحدة، لا تعتمد الجزء المتجاور المتتابع، بل الكل الذي يحوي الجزئيات ويمزجها، مع تواصل التجديد في الجمال النصي، مع الحفاظ على موسيقية النص العالية.

لعلَّ أول ملامح هذا التجديد تبدو في التناص، فيقول:

ملهمتي

وأكذبَ الشعرَ إن لم يرتحل فيكِ

وكيف تشرب ماءَ الصدق قافيتي

ما لم يكن نبعها الصافي قوافيكِ

وكيف أرضى لأمواجي

وأشرعتي، مرافئًا

لم تكن يومًا مرافيكِ [٣٢]

"أكذب الشعر" تناص مع مقولة تراثية "أجمل الشعر أكذبه"، و هنا نرى توظيفًا جديدًا، فهو يعترف بالمفهوم التراثي، وهو مفهوم لا يضاد الصدق الفني ويدعم الكذب، بل هو داعم للصدق ذاته، فالكذب هنا يعني عمق التخيُّل، وهذا ما بنى عليه شاعرنا توظيفه، فأكذوبة الشعر (بدلالة جماله الفائق الخيال) وقد مزجها هنا بخيال شديد الخصوبة جمع صورة الشعر المؤنس " كيف نشرب... قافيتي"، مع العاطفي المحسوس "ماء الصدق"، مع الشعري الرحب "أشرعتي، مرافئًا، مرافيك" وترافق مع الموسيقى الجلية، موسيقى اللفظ من خلال التكرار اللفظي الموظف بالكلمات "قافيتي، قوافيك، مرافئًا، مرافيكِ".

والملمح الثاني: التوظيف التاريخي والأسطوري، حيث يقول:

هل كنتُ أقبلُ ألقابًا..

[٣٢] ص١٨.

يرددها، من كان قبليَ

يا قمراءُ أهديكِ؟

وأنتِ أنتِ أيا بلقيس مملكتي

أميرةٌ، والحنايا من جواريكِ [٣٣]

فبلقيس ملكة سبأ، ذكرتْ قصتها في القرآن الكريم، وقد خاطب الشاعر المحبوبة بالمنادى "أيا بلقيس" وهو أسلوب يوسم المخاطبة باللفظ المنادى، وتجاوز في ذلك البنية التقليدية بأن يسند "بلقيس" إلى المحبوبة، ثم أضافها إلى "مملكتي" لتصبح المحبوبة أميرة مملكته الرحبة، ولاحظ أنه لم ينعتها بالملكة شأن بلقيس قديمًا، وإنما آثر أنْ تمايز بلقيس التاريخية إلى بلقيس ذاته الشعرية، فأنزلها درجة في اللقب إلى أميرة، ثم جعل حنايا مشاعره جواري في بلاطها.

ولا يغيب عنا التكرار اللفظي "أنتِ أنتِ" وهو يدعم هنا موسيقية المقطع، مع توكيد دلالة التعظيم للمحبوبة.

والملمح الثالث: المزج بين الشخصي والقومي العروبي، حيث نلمح تحوّلًا في الخطاب يخالف فيه ما يتوهمه المتلقي، يقول في قصيدة "مروة" مخاطبًا ابنته:

يا مروة الحسناءُ

قولي..

بالذي سواكِ حلوة

....

وكبرت أكثر يا بُنيَّه

فسألتِ عن حال القضية

ما لليهود يدمرون ويقتلونَ

بلا رويه [٣٤]

---

[٣٣] ص ٢٢.

[٣٤] قصيدة مروة، ص١١٣، ١١٤.

فالقصيدة كانتْ خطابًا أبويًا شديد الرقة للابنة، ولكنه ارتبط بقضية فلسطين، تسأل الابنة الأب عن القضية واليهود والتدمير، نفس السؤال الذي سأله الشاعر للآباء، فكأنَّ القضية باتتْ متلازمة زمنية تتناقلها الأجيال من الجد إلى الأب إلى الابنة، ويسترعنا هنا أصداء من التجربة الأولى حيث نرى الإلحاح على لون من المباشرة في الخطابية، وهي تعبِّر عن رغبة الشاعر في تعميق الخطاب وإيصال رسالته، ولو على الحساب الجمالي، فنرى الإمعان في الترادف فيقول: مروة الحسناء، ثم يتبعها بالحلوة، ويقول: يدمرون ويقتلون، ودلالة الفعلين تقترب خاصةً أنَّ "بلا روية" تعد زائدة نوعًا للقافية، وهو تركيب شعري من المتداول الشعري القاموسي.

الملمح الرابع: عنونة القصائد، وهي تيمة نراها واضحة في الديوان الأول، وهي ظاهرة العنوان الملخص الذي يقدِّم الرؤية مسبقًا، وهنا نرى الشاعر يمعن في هذه الظاهرة، فتأتي العناوين مكررة في مطلع النص بنفس لفظها، مثل: قصيدة "لا.. لن أحبك" فيقول:

لا لن أحبك فاستريحي

يا نسمة الصبح الصبوحِ

يا غادتي الحسناءَ

قد منيتني، فأذبتِ روحي [٣٥]

النص كما هو واضح من عنوانه ومن مطلعه مناجاة رومانسية رقيقة، وقد جاء العنوان مكررًا في المطلع مؤكدًا على هذه العاطفة المشبوبة، وهي تقع ضمن دائرة الذاتي الوجداني، وتتسق مع ما تقدَّم في الإهداء إلى مليكة القلب، ونفس الأمر يتكرر في قصائد "لأنكِ أنتِ، بدر أطلَّ، المفترق، ما عدت حتى خائني، لا تعتذر، ضمدت جرحي" وتتخذ شكلًا آخر في قصيدة "غيرة"، فالعنوان يشي بعاطفة الغيرة، وقد تمَّ توكيده في المطلع :

---

[٣٥] ص٣٨.

تغار علي فاتنتي

لأني أذوب صبابةً

في مقلتيها

وأغرق في بحار من أريج

وألتمَّس النجاة على يديها [٣٦]

فجاء العنوان ممهدًا للوجداني في النص، وإنْ اكتسب دلالة جديدة وهي أنَّ الغيرة متجهة إلى الحبيب الممعن في الصبابة، الغارق في الأريج، وليستْ الغيرة بالمعنى التقليدي بأنَّ هناك امرأة أخرى قد تستحوذ عليه، ونرى جمال التصوير في "أغرق في بحار من أريج" فالعاطفة تعطرتْ بالأريج، وسبح العاشق في البحار، وحين خشي الغرق سعي للتعلُّق بالمحبوبة، صورة جديدة، أنْ يتحوَّل المائي إلى عطري، والعاشق إلى غريق فيما هو مشموم.

وهذه ظاهرة جزئية، فقد أجاد الشاعر في عنونة كثير من قصائده، وإنما أشرنا إليها؛ لأنها تمثِّل ملمحًا أوليًا له، فهناك قصائد ذات عناوين مبدعة إلى حد الإدهاش، كما في قصيدة "بكائية على أبواب مدينتي، صباح النجف " وهي قصيدة تعالج الوضع في مدينة النجف العراقية، والعنوان وإنْ كان واضحًا دالًا ولكنه موظف بدرجة عالية في النص، ولو افترضنا غيره لخسرنا دلالة التحريض التي يبثها النص، يقول:

صُبحٌ بحجم الفجيعة

حجم المعاناة

حجم الجراحات قلب نزفْ

ويمعن في السخرية السوداء بقوله:

على رقص نانسي يموت الكثير

وفي سحر نانسي يموت الضمير [٣٧]

---

(٣٦) ص٥٩.

(٣٧) ص١٠٥، ١٠٧.

الخطاب الشعري مباشر، ولكنها المباشرة الموظفة الهازئة، التي تحرض المتلقي بالوعي، وتدفعه للفعل.

إنَّ العنوان هو عتبة النص الأولى، وكلما كان رمزًا موحيًا معطيًا بعض الدلالة ورحيق الإحالة، كان ذلك دافعًا إلى الولوج في النص؛ لاستكمال الرؤية وتعميق الدلالة.

الملمح الخامس: بنيتا الاستفهام والنفي، وهي بنية تتخذ السؤال الاستفهام وسيلة لإثارة الفكر، وتتخذ بنية النفي مِعْوَلًا لهدم المستقر في الوعي، وهي تتسق مع كون الشاعر ساعيًا إلى فعل التحريض والوعي، وتكاد تكونان تيمة أسلوبية مشتركة في كثير من مقاطعه، يقول:

قالت: أتهجر هكذا يا شاعرُ

وإلى النجوم النائيات تسافرُ

...

أو لا تروقك

هذه الأرض التي دبت خطاك بها

وهام الناظر؟ (٣٨)

جمع المقطع السابق بين: الاستفهام والنفي، وهو يتسق مع العزف على وتر الغربة، ولكنها غربة مكتسية بالهجرة إلى الكوني "النجوم النائيات"، ومن هنا كان الحوار في النص بين الذات الشاعرة ونفسها، حوار يعلِّل الغربة والهجرة، ويسعى إلى تبرير المكوث في الأرض، ويقول:

ما عدت حتى خائني

ما عدت تسكن في فؤادي

ما عدتَ نبضة خافقي

---

(٣٨) ص٤٢، ٤٣.

كلا

ولا رعش الأيادي

ما عدتَ شمسًا نورت يومي

ولا أنت اتقادي [٣٩]

تكرار النفي بما ولا وكلا، يعطي دلالة التكرار الأولية المدعمة للنفي، وتتسق مع جوهر الرؤية النصية التي تتوهج برفض العاشقة المتقلبة، التي أشقتْ الشاعر بتبدلات عاطفتها.

يمثِّل هذا الديوان نقلة نوعية في مسيرة جمال مرسي، وهو جامع ملامح من ديوانه الأول، والتطوُّرات الجمالية التي أزادها في تجربته.

• • • •

ولنقدم مثالًا تطبيقيًا على إحدى قصائده التي تمثِّل المرحلة الثالثة في تطوُّره الإبداعي، وقد حظيتْ بالنشر الإلكتروني، وهي قصيدة "البنفسج يرفض الذبول"[٤٠] فهي تمثِّل نقلة نوعية على مستوى الرؤيا والتشكيل.

فمن العنوان الذي هو عتبة النص الأولى، نعلم حجم الدلالة الجديدة "البنفسج يرفضُ الذبول" فالبنفسج زهرة تحوي لونًا متماوجًا يشي بالأمل والحياة ويأبى الذبول/ السقوط/ الاستكانة، فالخطاب زهري معبأ بالإنساني العالي، كما يقول في المطلع:

للزهورِ التي نَبَتَت في حِياضِ فؤاديَ

للنرجسِ الجَبَليِّ

لعصفورةٍ صَدَحَت فوقَ أغصانِ عُمريَ

رقَّ لها الفجرُ..

---

[٣٩] ص٨٦، ص٨٧.

[٤٠] نشرتْ في منتدى: "ملتقى الأدباء والمبدعين العرب" www.moltaqaa.com

فَانتَصَبَت شمسُ يومٍ جديدٍ

وهَبَّت نسائمُ هادئةٌ من صعيدِ البلادِ

بعطرٍ فريدٍ

إننا هنا أمام عالم نباتي، والنباتي يعادل البشري، فالشاعر أقام قلعة شعرية أساسها الزهور تساوي البشرية، وبدتْ واضحة وشيجة العلاقة بين الإنساني والزهري في "فؤادي، عمري" ليعلمنا الشاعر أنَّ الخطاب ذو صلة مباشرة بين العالمين، وليكون اللعب عطريًا في الزهور وعالمها الشامل العصافير والفجر.

إنَّ توسل الشاعر بالعطري والنباتي يعبِّر عن الأمل الخفي، الذي افتقده في عالم البشر فراهن عليه في النبات، وهي حيلة ترجع إلى توغل الطبيعة في أعماق الشاعر، وأنه يلوذ بها دائمًا، والمقطع السابق معبِّر عن هذه الروح.

قال البنفسجُ: لا تقتلوني

دعوني على شجر البوحِ

إني سئمتُ الأيادي تَخَاطَفُني

تخنقُ العطرَ في زحمةِ الأوجهِ الكالحةْ

هنا نجد مستوى من السردية الشعرية بين مقولة البنفسج، ولتظهر عيانًا أنه معبِّر عن روح الأمل، الشعب، المستقبل، الذي يرغب في الخلاص والحرية (دلالة البوح) والعطر هنا المعادل الشمي للأمل، مثلما البنفسج معادل بصري للأمل أيضًا.

في شوارعَ داست على حُلْمي

لم تدع للقطا فرصةً للهديلِ

تذكَّرتُ ما قال جَدِّي وبَشَّت له جَدَّتي

حينما كنتُ أمتصُّ ثديَ العذوبةِ والطهرِ

كان يحدثني عن بُطولاتِ أجدادهِ

ورُعونةِ أحفادهِ

مواصلة الحوار السردي والقصة، وقد انتقلتْ بخيط خفي أساسه التأمل الفكري في عالمنا، فالحُلْم مداس، بينما الجدّ (دلالة الماضي التليد وعظمة تاريخنا) يعاتب الأحفاد (رعونتهم) وهم قد أهملوا هذا الماضي الجميل، وما أجمل الصورة في البيت الأول، حيث نرى الشوارع (مكان) معبِّر عن الوطن الذي داس على أحلام الشاعر، والشعب، والمستقبل، فالشوارع حملتْ السلطة والناس والإهمال في دلالتها النصية.

فبكيتُ، وأمي تحاولُ أن تُسكتَ الطفلَ

تخرجهُ من أساهُ

بتعنيفهِ تارةً، أو بتدليلهِ تارةً

كَبُرَ الطِّفلُ أصبحَ نيلًا فراتًا

يُلازمهُ طيفُ أمٍّ ونُصحُ أبٍ

وطرائفُ أجدادِهِ ال.. كلما زارهم في المقابرِ

يقرأ "يسَ" والفاتحةْ

و يُزيُّنُ قبرَهُما بالبنفسجِ

ثم يُولّي إلى حيث تأخذهُ خُطواتُ الآباءِ

يقول:

سأثبتُ عكسَ الذي ظنَّ أجداديَ البارحةْ

يَكبُرُ الحُلْمُ

يَغدو كما رَوضَةٍ والبنفسجُ فارسُهَا

وهو يصنعُ من حُلْمِهِ مشمشًا

وسفرجلةً

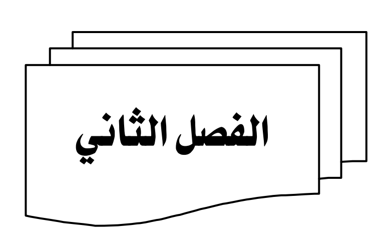
المقطع السابق شديد الروعة، ويكمل الرؤية المهمومة بالمستقبل، فما أكثر التباكي على هذا الحاضر، وما أقل التبشير بالمستقبل، وقد أجاد الشاعر بتناص عالي مع القرآن إلى أساس النهضة، حيث الإسلام والأصالة مع التسلُّح بالعلم،

وتأتي لفظة مشمشة معبِّرة عن الثمرة المرتجاة في دلالة جديدة للمشمش، تعاضد دلالة البنفسج/ الأمل، وهي الثمرة المتوقعة (المشمش).

نص رائع وقفزة كبرى في الجمال مع تأكيد على وضوح الرؤية، وهذا أضعه على قمة نتاج شاعرنا؛ لرهافة النص وروعته، وجدة أسلوبه.

• • • •

إنَّ جمال مرسي ظاهرة إبداعية وثقافية وحركية من المهم التوقف عندها بالدرس، فهو يمثِّل التقاء لتجارب شعرية عدة، جمعتْ أشكالًا شعرية مختلفة الاتجاهات والرؤى والجماليات، مزجتْ الهمَّ الذاتي بالهمِّ العام، وسعي الشاعر إلى تطوير جمالياته عبر مواصلة الإبداع، الذي يبدو متجددًا مضيفًا في كل مرحلة إبداعية.



أجيال الحداثة الشعرية

والبحث عن إضافة إبداعية

تجربة مجلة "إضاءة ٧٧ " الشعرية

حداثة السبعينيات بين التنظير والتأطير والنقد

ظهرتْ مجلة إضاءة ٧٧ الشعرية في عام ١٩٧٧م في القاهرة، ككتاب غير دوري على يد مجموعة من الشعراء الشباب، وكان ظهورها على الساحة استجابة لحاجات عدة، أبرزها: حاجة جيل جديد من الشعراء الشباب إلى منبر، ينشرون فيه أشعارهم، ويعبِّرون عن رؤاهم الفنية والفكرية في وقت سُدَّتْ أمامهم منافذ النشر الحكومية والخاصة، فلجأوا - مثلما لجأ غيرهم - إلى مجلات "الاستنسل" بوصفها الوسيلة الأيسر في الطباعة وقتئذ، أيضًا، فإنهم أرادوا نافذة لنشر إبداعَات مغايرة، تحاول أنْ تطرح مذهبية وحساسية جديدة بعيدة عن الرؤى السائدة المشبعة بروح الستينيات، كذلك، فإنَّ المجلات الحكومية والصحف السيَّارة، قد وضعتْ رقابة مسبقة على الأسماء قبل الأشعار، حاجة ثالثة: إنَّ هؤلاء الشعراء كان كثير منهم من الطليعيين المقربين من قوى اليسار التي ناكفتْ نظام السادات، فكان من الطبيعي إلا تتاح لهم فرص النشر.

وُلِدَتْ مجلة إضاءة على أيدي شعراء في العقد الثالث من أعمارهم، يتقدمهم: حسن طلب، رفعت سلام، حلمي سالم، وهؤلاء كانوا في طليعة الإبداع والنشاط، ومعهم أسماء عديدة منها: أمجد ريان، جمال القصاص، عبدالمنعم رمضان، عادل أحمد، محمود نسيم، ماجد يوسف، وليد منير، محمد يوسف، أمجد ناصر، سيد حجاب، كما نشروا نصوصًا لشعراء من خارج مصر، مثل: سيف الرحبي، زاهر الغافري، سماء عيسى، لقد تعثرتْ المجلة لاعتبارات مالية وتنظيمية، وإنْ استمرتْ في الصدور لأكثر من عشرين عامًا حافلة بالجديد من قصائد الشعراء، والدراسات النقدية المواكبة لإبداعَاتهم، كما أفسحتْ المجال لشعراء من أنحاء الوطن العربي.

وعند مناقشة تجربة مجلة إضاءة ٧٧، يجرُّنا القول إلى مناقشة تجربة الجماعة بشكل عام، ورؤاها الفنية والفكرية، فقد كانتْ المجلة منبرًا للجماعة.

وبدايةً، نشير إلى إشكالية مصطلح "شعر السبعينيات" الذي يحصره البعض في وصف تجربة شعراء السبعينيات، حيث يقرر أنه "يصلح للتأريخ لظهور مجموعة من الشعراء في لحظةٍ ما" [٤١]، وقد اعتمد هذا الرأي على مناقشة المميزين من شعراء جيل السبعينيات: حسن طلب، حلمي سالم، رفعت سلام، عبدالمنعم رمضان، وكانتْ المناقشة وفق منهجية التناص وآلياته، وهذا كله لا بأس به ولكنْ تظل المشكلة في التعميم الذي يتعامل مع جيل السبعينيات الشعري قياسًا على عدد مبرز منهم، فينبغي إلا نحمِّل جماعة إضاءة ٧٧ هذا العبء في حين أنهم تيار من تياراته، ففي نفس الجيل هناك من كتب الشعر التقليدي (العمودي) بنفس منطلقاته الفكرية وبنياته الجمالية، وتمسك بهذا الطرح، وهناك أيضًا مَنْ انتهج نهج الجيل السابق جيل الستينيات برؤاه القومية، وشعره الخطابي الحماسي، مثل: صلاح عبدالصبور، أحمد عبدالمعطي حجازي، محمد إبراهيم أبو سنة، كمال نشأت، حسن فتح الباب..، وكان هؤلاء إبان حقبة السبعينيات من القرن العشرين، يبدعون ويواصلون العطاء في هذه السنوات.

ومن ناحية أخرى، هناك من الشعراء الذين كانوا على نفس الوعي الجمالي، وتبنوا رؤى الحداثة، وساهموا في تجديد القصيدة العربية، وإنْ لم ينضموا إلى جماعة إضاءة، ولكنهم نشروا نصوصًا في مجلتها، وكانتْ تجربتهم فريدة في بابها، مثل: أدونيس (سورية)، محمد عفيفي مطر (مصر).

وعلى الجانب الآخر، يظل مصطلح شعر السبعينيات مقتصرًا على الحالة الإبداعية في مصر، ولا يشمل الشعراء في أقطار الوطن العربي، وإنْ تأثر بعضهم بطروحات الإضاءيين، ولكنْ تظل القضية في حاجة إلى مناقشة فاعلة لتكتمل الصورة عن جيل السبعينيات الشعري، وهذا كله لو أخذنا بفكرة المجايلة في تقسيم الأجيال الشعرية، أما لو تعاملنا مع هؤلاء بوصفهم تيارًا شعريًا عبَّرتْ عنه جماعة إضاءة ٧٧، فهذا في رأيي أجدى، فتكون مناقشة الأمر محصورًا بهذه الجماعة، ومَنْ اتفق مع رؤاها وطروحاتها.

---

[٤١] التناص في شعر السبعينيات، فاطمة قنديل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩م، ص٥٥٠، ٥٥١، وإن كان تقترح صيغة أخرى للمصطلح تسمى شعر السبعينيات/ ما بعد السبعينيات ليتمَّ من خلالها اختبار النصوص الشعرية للشعراء الآخرين.

ويجدر بالذكر أنَّ هناك جماعات أخرى ظهرتْ في توقيت متقارب لمجلة إضاءة، وأصدرتْ مجلات، مثل: مجلة كتابات (١٩٧٩م) التي أصدرها رفعت سلام بعد انفصاله عن إضاءة، وهي كراسة ثقافية غير دورية، صدر منها تسعة أعداد، وضمتْ أشكالًا عديدة غير الشعر، مثل: القصة والدراسة النقدية، ويعود لها السبق في طرح مصطلح "شعر السبعينيات" ثم مجلة جماعة "أصوات" التي أصدرها عبدالمنعم رمضان، ومعه أحمد طه، ومحمد سليمان، ومحمد عيد، ولم تستمر كثيرًا، ومن قبلهما مجلة سنابل التي أصدرها محمد عفيفي مطر في مطلع السبعينيات.

يبدو أنَّ تجربة إضاءة كانتْ سببًا في إصدار مجلات كانتْ مواكبة أو منافسة لإضاءة، ولكنها لم تتميز عنها بل طرحتْ نفس المذهبية الأدبية التي أعلتها إضاءة، ورددتْ نفس مقولاتها بشكل أو بآخر، وهذا يعني أنَّ المجلات الخاصة الأخرى لم تطرح مشروعًا مختلفًا عن حداثة إضاءة بقدر ما كانتْ منفذًا للنشر، أو محاولة إثبات الوجود على الساحة، أو الاختلاف مع مؤسسي إضاءة، وظلتْ مقولات حركة إضاءة ومَنْ تابعها من الشعراء هي الأعلى ضجيجًا، فلا توجد معارضة ولا محاورة ولا منافسة لإضاءة، واكتفتْ الأجيال السابقة أو المعاصرة لها من المبدعين بمقآلات وآراء متناثرة، تعلن رفضها واختلافها دون طرح نقاش أدبي ونقدي فاعل، يناقش الفلسفة المنطلق منها، ويحلِّل الإبداعات الناتجة عنها في حين تقهقرتْ الحركة النقدية بهجرة بعض النقاد إلى خارج الوطن، مع موجة خروج المصريين وسفرهم إلى الدول النفطية أو الأجنبية، وهؤلاء عاشوا عزلة من نوع ما حيث انغمسوا في نمط الحياة الجديدة، وتوقفوا عند قناعاتهم الأدبية والنقدية المسبقة غير ساعين إلى تطويرها، أو درس الجديد المطروح من قِبل الشعراء الحداثيين، وكانتْ الشكوى مستمرة من غياب النقد.

وبالتالي، يمكن القول إنَّ حديثنا عن هذه الجماعة، يشمل مجموعة الشعراء الذين اجتمعوا وساهموا في إصدار هذه المجلة، وسعوا إلى تقديم رؤية مغايرة

مستقبلية للشعر العربي بشكل عام، وطبقًا لما ذكروه في العدد الثاني من المجلة[٤٢]، والتي يمكن بلورتها في ثلاثة محاور:

الأول: تفجير طاقات اللغة اللانهائية، يقول بيانهم: "إنَّ اللغة - بما هي كائن اجتماعي - هي أداتنا الفنية للخاصة، وعملنا أنْ نعمد على تفجير الإمكانيات اللانهائية لها من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها، وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات، أو المفردات اللُّغوية على أنها كائنات قابلة - فنيًا- لأنْ تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية، تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرسًا موسيقيًا، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية "

الثاني: لُحمة الشكل والمضمون، فهم ضد الثنائية الشائعة أنَّ الشكل ينفصل عن المضمون، وهذا يعني أنَّ جماليات الشكل نابعة من رؤية النص، وكلما جدَّدتْ الرؤية تجدد الشكل، وهو ما يؤكِّده بيانهم: "إنَّ المعنى، وبالتالي المضمون عندنا ليس إلا مستوى واحدًا داخلًا في نسيج العلاقات الجمالية، ويترتب على ذلك أنَّ أيَّة عملية دوجماطيقية متطرفة على صعيد الإبداع، أو على صعيد التلقي، تتجه إلى الاجتزاء بهذا المعنى، وابتساره عن نسيجه بهدف إبرازه والتأكيد عليه، إنْ هي إلا خروج عن دائرة الفن الحقيقي، كما نفهمه نحن، وكما نرى أنَّ مرحلتنا التاريخية تقتضيه، فلا جمود لدينا لما يسمى بالمعنى، أو المضمون مستقلًا عن علاقاته الجمالية وقيَّمه التشكيلية، بل نحن نرفض مبدئيًا، كما أشرنا في مقدِّمة العدد الأول، مصطلح (الشكل والمضمون) من حيث أنه مصطلح بكل ما يحمله من تراث ثنائي ضارب في القدَّم، باتَ غير صالح وغير قادر على مواكبة القصيدة الجديدة بكل ما فيها من قيَّم تشكيلية وإمكانية بنائية".

الثالث: تطوُّر مفهوم دور الأدب، فلم يعد أدبًا تحريضيًا على غرار الشعر الثوري، والاجتماعي السائد في حقبتي الخمسينيات والستينيات بقدر ما يكون للأدب دور آخر، هو دور ثوري أساسه تثوير اللغة، وتقديم بناء جمالي جديد.

---

[٤٢] البيان منشور في مجلة إضاءة ٧٧، ديسمبر ١٩٧٧م، جماعة الشعراء الشبَّان، العدد الثاني.

يقولون في بيانهم: "أما مَنْ يبحثون عن المضمون، والمضمون وحده في نسيج القصيدة متاحًا بأقل مجهود ممكن لفعل التلقي، عليهم أنْ يبحثوا عن مثل ذلك المضمون في قصائد أخرى غير تلك التي نكتبها، ونريد لها أنْ تكون، وظننا أنَّ ما سيجدونه ليس بالفن الثوري الحقيقي، فإنْ هو إلا درب من (أدب التحريض) قد يكون له دوره وجدواه، ولكنه يختلف عن دور الفن الثوري بالمعنى الذي نراه" .

لقد استطاعتْ جماعة إضاءة أنْ تطرح رؤى جديدة للشعر العربي الحديث، وقدَّمتْ نصوصًا مختلفة عن النصوص التي كانتْ سائدة، وأمسى الشعر العربي في بنية جمالية وفكرية جديدة، أثارتْ الكثير من الجدل بين القبول والرفض والتوجُّس وآلاتهامات، ولكن لاشك أننا حصلنا على مكتسبات جديدة في مسيرة الشعر العربي، يمكن رصدها في ظواهر شعرية جديدة:

أول هذه الظواهر: المفهوم الإيجابي لفكرة التدمير التي هي جوهر الحداثة الشعرية، وتعني حرص الشاعر على مفهوم التجاوز والتغيير عن السابقين، وأيضًا المعاصرين له، ونقد التراث بشكل بنَّاء وليس رفضًا وإنكارًا - وهو ما يعني إعادة قراءة التراث، واستحضار شخصياته وأحداثه بعيدًا عن الرؤى التقليدية، وهو ما أتاح عطاءً شعريًا مختلفًا، وإحساس الشاعر أنه يتخطى الإطار التقليدي لوظيفة الشاعر ودوره إلى تقديم رؤية جديدة للحياة والكون والتراث والمعاصرة، وهو ما جعل النص الشعري حاضرًا بقوة في حركة الوعي والتغيير الفكري.

وهذا يسمى مفهوم التجاوز أو الإضافة الإبداعية، والذي كان حاضرًا بقوة في تنظيرات الحداثيين، وتردد كثيرًا على صفحات مجلة إضاءة، وشكَّل تحديًا أو بالأدق هاجسًا لدى هذا الجيل الشعري رغبةً في التميُّز، فرأينا البعض متعجلًا وهو خِصرِم، أي: لم ينضج إبداعيًا، ولم يمتلك الثقافة الكافية لتطوير ذاته ونصه، فكان بوقًا لتجارب آخرين، أو مقتبسًا من نصوص بعينها، وباتَ الأمر كأنه قصيدة واحدة ينسجها العشرات بجماليات متشابهة، ورؤى متكررة.

وقد رصدتْ العديد من الدراسات هذا التأثر، منها: دراسة مقارنة بين "المعجم الشعري لأدونيس والمعجم الشعري لشعراء الحداثة" (٤٣) حيث أشارتْ إحصائيًا إلى الكثير من المفردات المكررة بين نصوص أدونيس وغيرها من نصوص العديد من الحداثيين، وهي مفردات محورية في الرؤية النصية، وكذلك على صعيد تركيب الجملة وبناء النص.

ثانيها: تخلُّص الذات الشاعرة من كونها صوتًا للقبيلة، أو السلطان، أو المناسبة القومية والاجتماعية، وصارتْ تعبِّر عن صوتها الخاص (٤٤) النابع من ذاتيتها وذوبانها مع الحياة والكون، وإنْ تمَّ استدعاء التراث أو مناسبة ما، فيكون برؤية جديدة تتخطى ما هو تقليدي الرؤية؛ ليصبح النص تحريضيًا أو توعويًا.

ثالثها: التجديد في شكل النص وجمالياته، وتخطي الأُطر التقليدية على مستوى الصورة، والرمز، والكلمة الموحية، والتعبير المبتكر، وهو نابع من فكرة التدمير بمعطياتها الإيجابية، والرغبة في استكشاف طاقات جديدة للغة، وأيضًا الإبداع في شكل القصيدة عبر تبني مفهوم بنية النص الكلي، والعناية بالحواشي والهوامش والفضاء الكتابي وبنط الخط، وتوزيع الكلمة في الفراغ الورقي وغير ذلك، وقد برع الإضائيون بشكل عام في هذا الأمر، وإنْ أسرفوا على أنفسهم بالإبهام اللُّغوي الناتج عن التركيب المتكلف، والصورة معقدة البناء، والرموز الملغزة، واقتربتْ محاولاتهم لحد الهذيان واللامعقول، كما في نصوص حلمي سالم، ورفعت سلام، وعبدالمنعم رمضان... إلخ.

كذلك الإسراف في التقعر اللُّغوي، ومحاولة إقامة عالم فكري عبر إكساب الكلمات إيحاءات جديدة، فجاءتْ في جزء منها أشبه بالألاعيب اللُّغوية، كما في تجربة حسن طلب في ديوانه "آية جيم" وأيضًا مبالغته في التفلسف، وإقامة عوالم شعرية على أسس فلسفية، كما في ديوانيه "زمن الزبرجد، وسيرة بنفسج".

---

(٤٣) شعر الحداثة في مصر: الابتداءات، الانحرافات، الأزمة، د. كمال نشأت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١٩ وما بعدها، وأيضًا ص١١٢ وما بعدها.

(٤٤) الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د.عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص١٨٠.

ونرصد في هذا المضمار ما يسمى غياب الموضوع، والإمعان في القطيعة مع العالم الخارجي، والانكباب على الذات بهدف "كشف الذات وإضاءتها" [٤٥] والواقع هو تجريد النص من الوضوح، وتغميض رسالته، ورفض الغرض الاجتماعي في تمرُّد على القصيدة الخمسينية والستينية، والاقتراب من مفهوم أرنست فيشر بعدم الالتزام في النص، وهو ما تماشى كثيرًا مع مذاهب الدادية والسيريالية وكتابة اللاوعي. فالحداثيون ضخموا من البُعد الكلامي أو العنصر اللُّغوي، وهمشوا المضامين أو ما هو خارج الكلام، غير عابئين بأحوال البشر ولا أسئلة التاريخ، فصارتْ حداثتهم متقهقرة تاريخيًا وتوعويًا عن المشروع التنويري (الحداثة المبكرة)[٤٦] الذي كان واعيًا في طرحه وأسئلته ملتحمًا مع المجتمع، مشغولًا بإشكالية النهضة، والتحديث، مثل: جيل طه حسين ولطفي السيد وأحمد أمين وغيرهم.

رابعها: غياب المنهجية النقدية الواضحة عن متابعة وتقويم قصيدة الحداثة عامةً وجماعة إضاءة خاصةً، والغريب أنَّ بعضهم نصَّب نفسه مبدعًا، ومنظرًا وناقدًا في آنٍ واحد، فجاءتْ الكتابة النقدية غامضة تقدِّم إلغازًا على إلغاز، فمن الخطأ غياب الناقد الموضوعي، الذي يكون عمله أشبه ببندول الساعة بين المبدع ومتلقيه من جهة، وبين المبدع وعالمه الشعري من جهة أخرى، وقد ساهم غياب النقد الجاد المتابع الواعي لتجربة إضاءة ٧٧ في عدم إنضاج المسيرة الإبداعية لشعرائها، خاصةً أنَّ المناهج النقدية وقتئذ كانتْ لا تزال تراوح نفسها ما بين التقليدية في المنهج، والتعلُّق بشعراء سابقين، يرون أنهم النموذج ولا نموذج بعده، وفي الوقت الذي كان الحداثيون يمعنون في التجريب والتغريب، كان شاعر بحجم أمل دنقل يقدِّم أُنموذجًا رائعًا في الكتابة الشعرية المبتكرة، والملتزمة بخطاب خالٍ من الغموض، عالي الجمال والتوهج والشاعرية، وأيضًا كان محمد عفيفي مطر يقدِّم عالمًا شعريًا مبتكرًا بغابة من الجماليات والرؤى الواعية، النابعة من ثقافة عميقة، ودأب في القراءة، وصبر على إنضاج التجربة.

---

[٤٥] السابق، ص١٨٠، ١٨١.

[٤٦] فجوة الحداثة العربية، محمود نسيم، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٦٠، ١٦١.

وفي السياق نفسه، فإنَّ الجيل الجديد من النقاد العرب، كان منشغلًا بتحديث المناهج النقدية، والخطاب النقدي العربي ككل عبر التسابق في ترجمة وعرض مناهج الأسلوبية، والبنيوية، والتفكيكية، والتناص وغيرها، وهو ما أبعدهم عن المتابعة الحثيثة لما يقدِّمه الحداثيون وعندما ولجوا عالمهم الشعري، كانتْ مناهجهم تعتني بالشكلية في دراسة النص خاصةً البنيوية والأسلوبية، وهو ما زاد من غرام الحداثيين بالجماليات الشكلانية على حساب التوهج الشعري، والصدق العالي، والالتحام بقضايا الأمة، والنزول إلى مستوى المتلقي المثقف، وليس النخبوي المتعالي.

وأيضًا، فإنَّ الخطاب النقدي المواكب جاء متأخرًا، وعانى من غموض المصطلح (المترجم) ونخبوية الطرح، والتعاطي بشكل جزئي مع الظاهرة، وليس ضمن الإطار الكلي لحركة الشعر العربي السبعيني، كذلك سيطرة الفردية على المشروعات النقدية، فغابتْ الأُطر الجماعية في العمل، وصار المصطلح يترجم بعدة مفردات [٤٧]، وهي كلها ملغزة للمبدع الذي لا يعرف كنهها؛ لأنه لا يمتلك الثقافة النقدية الجديدة، فباتَ الأمر أشبه بحوار الطُّرشان: مبدع ملغز في نصه، وناقد غامض نخبوي في طرحه، وقارئ بعيد غير عابئ.

ويسجل على الخطاب النقدي العربي في هذه الحقبة أيضًا وما بعدها، غياب التأصيل لهذا المشروع وتميُّزه عربيًا، فقد بُنيَ على أساس الترجمة والنقل، وعدم قراءة الثقافة الوافدة وفق الأصول الحضارية العربية ممعنًا في الذوبان في الآخر/ الغرب حيث رأى فيه مركزًا مشعًا بالعلوم والفنون والمذاهب الأدبية والنقدية [٤٨].

• • • •

[٤٧] إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٢٩٠، ٢٩١.

[٤٨] السابق، ص٣١٢.

لا شك أنَّ تجربة "إضاءة ٧٧" المجلة والجماعة والتيار، أثارتْ الكثير من الأسئلة، وحرَّكتْ الراكد، وجاءتْ في زمن كانتْ الثقافة العربية في مأزق إبداعي وفكري، وتنازع الشعوب هزيمة ١٩٦٧م، وانتصار منقوص ١٩٧٣م، ثم سلام زائف زاد من الفُرقة العربية، وشكَّل هزيمة معنوية وسط شعارات سياسية اقتربتْ من االديماجوجية، وطروحات فكرية تنوعتْ ما بين اليسار القومي والماركسي، واليمين النخبوي والتقليدي وصعود التيارات الإسلامية، وكان هناك جيل مبدع جديد يحمل حساسية جديدة، ورغبة في التميُّز عن سابقيه وصل إلى درجة إنكار الأستاذية، أو ما أطلقوا عليه "جيل بلا أساتذة" وهي مقولة مشكوك في صدقها وواقعيتها.

كما ينبغي قراءة هذه الحقبة من زاوية التطوُّر الفني بين ما طرحه شعراؤها نظريًا، وما مارسوه والتزموا به إبداعيًا، خصوصًا أنَّ اللافت في تجربتهم أنَّ نضوجهم الإبداعي جاء متأخرًا بعقد لدى البعض وعقدين لدى الآخر.

فلا يمكن قراءة هذه الحقبة الإبداعية بمعزل عن السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي والذاتي، أو ما يسمى القراءة الشاملة للشعر، الراصدة للمتغيِّر والراسخ، والجديد والمستهلك، والإبداع والتقليد.

قراءة في ديوان " منذور لرمل" للشاعر نادي حافظ [٤٩]

ملامح شعرية الجسد

الشعرية كمصطلح يقصد بها: مجموعة الأنساق والقوانين التي تحكم العمل الأدبي وتجعله متميزًا، أي: السعي إلى التعرُّف على الخصوصيات، والمفردات التي تميِّز العمل الإبداعي عن طريق اكتشاف عناصر الجمال التي تحكم هذا العمل، أو اكتشاف بعض تلك العناصر، ودراسة علاقة هذا العنصر مع غيره من مفردات الرؤية والتشكيل في العمل الشعري، أما "الجسد" كمفهوم فيقصد به: طريقة التعبير التي يصوغها المبدع مستخدمًا فيها الجسد كأداة إبداعية، وعنصر رؤيوي يشارك، ويتعاضد مع سائر العناصر الأخرى في تشكيل الإبداع.

ولدى الولوج الأول في تلك التجربة الشعرية، نرى ولعًا لدى المبدع بالجسد ليس على المستوى الحسي، بل على مستوى الجسد كشكل يحوي الروح بداخله، أي: الذات المبدعة، فنحن نتلمس رغبة حميمة، أو بالأدق انكفاءً جزئيًا على هذا البناء العضوي الذي يشملنا داخله، يحاول أنْ يتأمله تأمل الشاعر وتأمل المتسائل، الذي يعمل على إشراك الجسد ضمن الخطاب الشعري، وضمن حركة القصيد، وضمن العلاقة التي يحاول أنْ يقيمها مع الواقع المعاش.

ومن خلال هذا المنظور، نستطيع أنْ نحدد مجموعة من المحاور الشعرية التي دار الجسد في ثناياها، مقيمًا علاقة جدلية وانعكاسية مع عناصرها.

- **الجسد/ العنوان:**

حيث يكون الجسد عنصرًا فارقًا منذ البدء، وأعني به العنوان، فالجسد كلفظ هو مدخل لصوغ الرؤية جاثم مُلح في عناوين القصائد من مثل: "جسَّد يحتاج لتهذيب،

---

[٤٩] منذور لرمل، نادي حافظ، سلسلة مطبوعات الرافعي، طنطا، مصر ١٩٩٩م.

علي أخطو على جسدي" هذا على مستوى اللفظ بذاته حيث الجسد همٌّ يسيطر على الحالة، ويكون هدفًا للتهذيب أو المحو لصالح الروح، أما عناصر الجسد فنجد منها قصائد "عارية.. سوف ترقص، امرأة تدخل" هنا الجسد الأنثوي ضمن المنظومة الشعرية المعتادة التي تتعامل مع المرأة في هيئات عدة الجسد أولها، أو نلمس العناوين التي تحوي الجسد الحركي، مثل: قصائد "أومض كي ما تحوم الفراشات، سأبكي.. ربما انفعلتْ بلادي، كما يمشي الغزاة، أتهيأ كي تتحلَّى بي" فكأنَّ الجسد الشاعر، يتهيأ لتكوين علاقة جدلية أساسها الجسد في علاقته بالأشياء والعالم على مستوى الجزء والكل، وهذا يدل على الرؤية المتكاملة التي تغلِّف العالم الشعري في هذا الديوان، والتي تعي وتسعي إلى محاولة فهم العضوية الجسدية ضمن القصيدة، أي: استيعاب الجسد ليكون ضمن الحوار الجدلي، الذي يجتهد في تكوينه مع عالمه الداخلي، وعالمه الخارجي.

- **الجسد/ الرؤية:**

" جسد عراه الوجد

وخشّته الريح

فغطاه الوقت بأمكنة..." (٥٠)

هذا هو المدخل الأول لأولى قصائد الديوان، يعلن عن التميُّز الجزئي الذي يحاول أنْ يطرحه الشاعر، وقد آثر أنْ يكون هذا ضمن أول قصيدة، حملتْ في عنوانها دلالة توحي بالرغبة الحميمة في السعي لاكتشاف كنه هذا الكائن المادي، والتخلُّص من زوائده، وتصبح الروح وسيلة لتعرية الجسد "عراه الوجد" وتتحوَّل "الريح" كعنصر خارجي من العالم إلى وسيلة ثانية للتعرُّف، أي: يتضافر الحسي باللاحسي، والداخلي بالخارجي في المحاولة الدؤوبة لطرح السؤال:

"جسَّد يحتاج لتهذيب زوائده

(٥٠) قصيدة جسد يحتاج لتهذيب، ص١١.

ما زال يضج بالأسئلة

ويحن إلى شيء ما

لا تبلغه الأعمَّار... " [٥١]

هذا السؤال هو المحور الذي دارتْ حوله القصيدة، وهو يحمل نوعًا من الطزاجة، وإنْ كان السؤال ومحاولة التهذيب تخضع لأنْ يصبح في النهاية "جسد بللوري شفاف" في رؤية نشم منها رائحة التصوُّف والرهبنة، التي رأتْ الجسد مجرد حاويًا للروح يشدها إلى ملذاته، فأصبحتْ دعوة التهذيب ما هي إلا محاولة للتحليل من رَبَّقَه المادة، كي تكون شفافية فقط لا يحوي إلا الروح، ويتأكَّد الأمر مع القصيدة التالية على هذه القصيدة حيث يقول:

" يا أيتها الروح، انطلقي،

حلي في جسد شفاف

قد هيأ لى..." [٥٢]

بذلك تتكامل الرؤية للجسد، ويصبح التهذيب مجرد شعار ومدخل للتخلُّص من سلطان المادة في اتساق مع الرؤى، التي تنظر بعلياء للجسد ضمن المفهوم الأثنيني الذي فصل بينهما.

ويقول مخاطبًا أميمة (كجسد) :

هيا كليني/ علني أخو على جسدي/ وأزعق ذي فنوني/ على أنجو بروحي... [٥٣]

وتزداد الرؤية ليصبح الجسَد مرادفًا لكل ما هو مادي في الحياة، فيكون هو المدينة

"مدينة راودته../ وغلقتْ أبوابها، ورمته في النيل المهجر.." [٥٤]

---

[٥١] ص١٣، نفس القصيدة.

[٥٢] قصيدة: أتهيأ كي تتحلى بي، ص١٩.

[٥٣] قصيدة: علني أخون على جسدي، ص٢٥.

[٥٤] منذور لرمل: ص٣٧.

وتضمحل حتى تصل إلى الجسد العضو، حين كان في أقصى الحديقة يمارس لذة جسدية على فتاة (جسد) ذات رتوش يتخيلها، فتدخل فجأة المرأة/ الجسد، و...

" تمرُّ قدامي ومن خلفي

وكنتُ في أقصى الحديقة

غارقًا في التبغ، محترقًا دمي" [٥٥]

استحالتْ التجربة على علاقة عنوانها الإعجاب الجسدي، والحيرة في التعسر للوصول إلى المرأة الجسد والغموض وظلَّ السؤال غامضًا لديه، وإنْ أوحتْ الأسطر بما فيه، فالمرأة عادتْ كالمعتاد شبحًا وفتنةً وسؤالًا يطارد الذات الشاعرة، فتضمحل رؤيته ويغرق في سؤال أعاده إلى المادية المألوفة، ونفس الأمر في قصيدة "امرأة تدخل" حيث يكون الجسد ممثَّلًا في المرأة وهي تدخل في صومعته (الشاعر المعتزل في بناءٍ عالي) ويكون التكرار بالشكل الهرمي، هو مفتتح القصيدة في تجربة تشي بالحرص على ابتداع بناء جمالي بحوار يتشابه مع الوحي المُنزَّل، فتكون المرأة مع ولوجنا في الحوار، هي شيطان الشاعر الذي يطل عليه، ويبقى سؤالًا معلقًا في فضاء النص، نفس الرؤية التي نراها في عراك الشاعر مع الأنثى القصيدة.

"يا امرأة لها طعم الفضيحة/ في غناء الحي/ يا امرأة/ تروق لي خرائبها/ لأهبط.."[٥٦]

وهكذا يكون الجسد ذا معزوفة متعددة الأوتار، حاول أنْ يكون سؤالًا فلسفيًا، ولكنْ ظلتْ تيمات الشعراء التي تراوحه بين القصيدة والأنثى تطارده وبكثرة.

• الجسد/ الحر والفعل الإيجابي:

تتحوَّل مواجهات الشاعر للحياة، ومحاولته التغييرية لما حوله إلى تعبير جسدي يفارق ما اندرج عليه أصحاب الكلِّم، وفي إشارة إلى أنَّ عالمنا لم تعد الكلمة وسيلة المثقف للتغيير بل انزلق مثل غيره بالجسد كفعل إيجابي تغييري، وإنْ كان لا يتمُّ إلا بالكلمات وعلى الورق فقط، يقول:

---

[٥٥] كنت في أقصى الحديقة: ص٤٤.

[٥٦] لست يوسف: ص٥٣.

"سوف أفرك شمسي ببطء، وأشعل أعضاء جسمي/ وأغمض حينما... ولسوف أدب على ركبي، فيحدث برق ورعد، فهل سوف تمَّطر؟. (٥٧)

ويزداد الأمر، لتصبح مفردات الجسد وسيلة أخرى للإفصاح..

"يا أميمة، حركي هذا الهواء/ لعلَّ (أسماء) التي راحتْ تغن/ أستطيع سماعها.." (٥٨)

فصارتْ حركة الهواء إيذانًا بمحو كل ظلام وغشاوة، فلجأ إلى الفعل الجسدي في يأس من فعل الكلمة، ويكون تأمل الجسد في تعبيراته، والشرطي يمرق باحثًا

"يا ترى، هل شم رائحة ارتعاشك/ أم ترى لمح اصطكاك الركبتين؟" (٥٩)

فله يسخر من تراسل الحواس، وهو يتأمل اختباءه/ أم غرق في هروبه فالتبس الأمر عليه؟، فهل سيشم الشرطي ارتعاشة أطرافه، أم يلمح فعل الاصطكاك الصوتي؟

ويصبح التعبير الجسدي هو البطل والفعل المسيطر وتتوارى الصورة، ويكون الموقف الحركي هو عنوان الإبداع، وهذا ملحوظ في الكثير من القصائد

"فأمضي.. أدور مع الأرض/ حتى أدوخ/ وحين أجوع/ سأرمي السلام/ على شجر/ ثم أمضي/ إلى حائط آيل للغناء" (٦٠)

صار التعبير بكل ما هو جسدي من اللف والجوع والكلام والمضي، هو الطريقة المثلى لإقامة علاقة عضوية حية مع كل ما هو كائن حول الشاعر.

---

(٥٧) أومض، ص٨٧، ٨٨.

(٥٨) على أخطو: ص٧٧.

(٥٩) ص٣١، ٣٢.

(٦٠) ص٩٩.

- **الجسد/ التناص:**

"مدينة راودته وغلقتْ أبوابها..، غلقتْ أبوابها/ ووضعتك في التابوت/ واستبكتْ عليك الطبيبين" [٦١]

فالتناص مع قصة يوسف في القرآن في مشهد الفتنة حيث استعفف، وفي إلقاء جسد الطفل في قصة موسى القرآنية حيث الطفل في التابوت، إنه التناص الذي ينصهر في بوتقة التجربة، ليجعل الجسد عنوانًا للعفة في هذا العالم، وموحيًا بالغربة والوحشة للذات الشاعرة، كأنها طفل في تابوت وسط الماء، وأيضًا في قصيدة "امرأة تدخل" التناص مع حادثة نزول الوحي حيث الغار والشاعر جسد تابع في تأمل، والوحي جسد أنثوي ملائكي يطرح أسئلة، يعجز الشاعر عن إجابتها رغم أنها لا تزيد عن "اقرأ.. اقرأ.." ويكون الرد على الوحي للشعري، بفعل جسدي يتراوح بين الجوع والصوم والصمت.

---

[٦١] ص٣٧، ٣٣.

قراءة في ديوان "ليس فانتازيا أكثر مما ينبغي"
للشاعر شحاتة إبراهيم

فانتازيا الأنسنة والثورة والتضاد

يقدِّم هذا الديوان [٦٢] تجربة جمالية ورؤيوية مغايرة، تضاف إلى المنجز الشعري للشاعر شحاتة إبراهيم الذي يرسخ قدمه الإبداعية ديوانًا بعد آخر بتجربة متميزة، وفي هذا الديوان، نجد سعيًا إلى تقديم جماليات الفانتازيا الساخرة بكل ما فيها من دراما وسرد، وببلاغة شعرية ترتكز على توهج اللفظ دون تقعر لُّغوي أو إلغاز تركيبي، متخطيًا البلاغة التقليدية (تشبيهات، استعارات..) إلى بنية شعرية جديدة، تناسب قصيدة النثر في تأسيساتها الجمالية الجديدة.

وكما يبوح عنوان الديوان، فإنَّ الفانتازيا تشكِّل مدخلًا أساسيًا في فِهم جماليات البناء لنصوص الديوان، رغم أنَّ الدلالة تشي بعدم اكتمال الفانتازيا أكثر مما ينبغي، أو أكثر مما تروم الذات الشاعرة، إلا أنها تشكِّل مدخلًا في تلقي الديوان.

ويجدر بنا التعرُّض إلى مفهوم الفانتازيا (Fantasy) كمصطلح نقدي، وهو يتصل بأجواء سرديات ما وراء الطبيعة من أساطير وحكايات خرافية عن الجنِّ والشياطين والسحر، أي: يتناول الرؤى والوقائع التي لا تخضع لمنطق علمي، ولا عقلاني على نحو ما نجد في الأساطير اليونانية واللاتينية القديمة [٦٣]، وبهذا فإنَّ الفانتازيا أعم من الأسطورة (Mythology) فالأسطورة بناء سردي كبير يبحث في تصوُّر البشر حول المقدس، وهذا يبدو عند العودة إلى الأصل اللُّغوي الإنجليزي للكلمة، فالحقل الدلالي لها يظهر أنَّ المشترك في مشتقات لفظ (Myth) يتعلق بكونه قصة، أو حكاية، أو أسطورة ذات أحداث زائفة وخرافية تتصل بالمقدسات في

---

[٦٢] شحاتة إبراهيم، ليس فانتازيا كما ينبغي، دار سيزيف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

[٦٣] Jackson, Rosemary. Fantasy, The literature of subversion , Routlydge , London – New York 2003, pp13-14

تصوُّر الثقافات الشعبية، وتدور موضوعات الأساطير عادة - حول الوجود الكوني والخلق الإلهي للبشر، كما في الأساطير اليونانية حيث تكون الآلهة، وأنصاف الآلهة مصدر القرار ومحور العمل في الأسطورة، فإذا أظهرتْ في سياق الأسطورة (بشر) فإنه سيكون مجرد أداة ويسهم في تحمُّل محدد [٦٤]، أما الفانتازيا فهي ذات دلالة أعم تشمل اللامنطقي من أحداث ومواقف وتخيُّلات، وفي القصيدة الشعرية تعتمد الفانتازيا على التحلِّيق في الأحلام وتخيُّل الواقع كما نريده، وبشكل يشابه العالم الحقيقي ولكنْ لا حدود للفانتازيا وخيآلاتها وسحرها، ويلزم أنْ يخطها الشاعر لتقدِّم حالة إنسانية وشعورية في جنبات النص [٦٥].

إنَّ الفانتازيا تتبع ما هو خارج القول والإحساس في الثقافة في الشق الصامت أو المسكوت عنه، فالحركة الأولى والثانية في هذه الوظائف تسعي إلى تبيان الدلالة في الحكاية المقدَّمة في الجانب الفانتازي في النص، وهو سرد غير واقعي في مواجهة الواقعي، والكائن بشكل مختلف عبر تقديم غير المتوقع في الأحداث، والفانتازيا الحديثة توظف الأساطير، والفلكلور، والحكايات الخرافية [٦٦] وهي تبدو - في النصوص الأدبية - في رؤى الأحلام والنصوص السيريالية، والخيال العلمي، وقصص الرعب، وكل الممكنات الأخرى التي يمكن استحضارها من الإنسان، رافضة كل ما هو واقعي، وبعبارة أخرى: فإنَّ الفانتازيا هي سرد مؤسس ومحكم، يقدِّم انتهاكات للأمور المقبولة بشكل عام [٦٧] ورغم أنَّ توظيف الفانتازيا شعريًا شائع منذ قرون، فإنها تكتسي في هذا الديوان بمعالم مميَّزة، وهي تقرأ الواقع والكون والإنسان، وسيتمُّ تناول تقاطعات الفانتازي مع أنسنة النص، والثورة، والسخرية، والضدية، وهي تقاطعات للدرس ولكنها تتواجد بشكل كلي مشترك في النصوص، لذا سيكون التحليل النصي والتأويل رابطًا بين هذه التقاطعات في دائرة واحدة، معززًا في الوقت نفسه المحور الذي تتمُّ دراسته.

---

[٦٤] د. عامر عبد زيد، الأسطورة والأدب، مجلة: الحوار المتمدِّن، العدد ٢٠٧٦، ١٠/٢٢ / ٢٠٠٧م .

[65] http://www.familyfriendpoems.com/other/fantasy-poems.asp

[66] Fantasy, The literature of subversion , p 4

[67] Ibid , p13 - 14

- **فانتازيا أنسنة القصيدة:**

بدايةً، لقد رفضتْ الذات الشاعرة المنحى الشعري الأسطوري في بُعده الانعزالي، الذي يحلِّق في آفاق عليا تنأى عن الواقع المعاش، مفضلًا أنْ يغازل الواقع ويشاغبه بروح الفانتازيا، التي تنطلق من الواقع متخيلة غير الممكن، وتعود إليه حالمة هازئة ساخرة، يقول محددًا موقفه:

الشاعر ليس إلهًا صغيرًا

ليفني عمره كله

في الاستعارة والمجازات

لكنه يعود اليوم إلى الشوارع

باحثًا عن الجوعى والمرضى والمشردين (٦٨)

يتناص تعبير "إله صغير" مع الأساطير اليونانية، حيث نرى تصارع الآلهة مع بعضها ومع البشر، والنفي هنا لا يشي بالدلالة المتضادة "أنه إله كبير" بل يؤكد رفضه للاستعلاء المصطنع من قِبل بعض الشعراء، الذين يتحصنون في علياء متخيلة، يتعاورون التشبيهات والاستعارات بمعانٍ مكررة، أو رؤى رومانسية وفلسفية، لا تقرأ الواقع بقدر ما تعبِّر عن تغيُّب الذات الشاعرة، وفي هذا المنحى أيضًا، موقف الشاعر الجمالي الرافض للإمعان في تراكم الجماليات الشعرية من مجازات وأخيلة ورموز، فالواقع أشد قسوة مما نظن، ولابد أنْ يكون الخطاب الشعري على مستوى التحدي في قراءته للواقع، بدلًا من القراءات الواصفة للواقع، أو المنحازة إليه، أو الهاربة منه فهو يقدِّم فانتازيا أنسنة القصيدة؛ لتكون القصيدة مِعْوَلًا لهدم ما في الواقع من آلام، ويبدأ بثورة الذات الشاعرة التي لا تجعل القصيدة مجرد كلمات تذهب في الهواء مهما صرخ بها الشاعر، وإنما القصيدة موقف وفعل وثورة وعطاء، يقول:

القصيدة جارة للبائسين كلهم

وستمرُّ عليهم كل صباح

---

(٦٨) الديوان، ص٣٥.

بكوب الحليب المناسب

القصيدة معكم أيها البائسون

وسترجم الحاكم الفجَّ عندما يعتدي على بيتكم

أو حتى على حلمكم

وستطيل له الهجاء الأليم (٦٩)

تصبح القصيدة إنسانًا معطاءً، يقدِّم الحليب للبائسين، وهي تمرُّ عليهم كل صباح وتواجه الحاكم الدكتاتور الفج، إنها تتأنسن وتصبح حاكمًا عادلًا يتعسس أحوال مواطنيه، في إشارة تناصية، وهي التلميح (Allusion) التي تندرج ضمن علاقة ما وراء التناصية، أو ما يسمى الحضور المشترك بين نصين أو أكثر، بشكل خفي وبإشارة غير مباشرة (٧٠) والإشارة هنا إلى موقف عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) حين كان يطوف جنبات المدينة المنورة متحسسًا أحوال الرعية، كما أنَّ ذكر تعبير "الهجاء الأليم" يعيد إنتاج مفهوم الهجاء، وهو غرض شعري عربي قديم حين كان الهجاء مِعْوَلًا؛ لتصفية الحسابات الشخصية والقبلية، يصبح هنا موجهًا إلى الدكتاتورية والفساد، تبدو أحداث الفانتازيا في أحداث غير ممكنة: القصيدة التي توزع الحليب، الحاكم الذي يعتدي على البيت وعلى الحُلْم، القصيدة الإنسان التي تهجو الحاكم، إنها ليستْ حدثًا متخيلًا واحدًا، بل أحداثًا متعددة متداخلة بها تلميحات تناصية تراثية؛ لتصنع عالمًا فانتازيًا مكتمل الحركة والشخوص والدلالة.

وفي حوار آخر مع القصيدة الإنسان:

لماذا أنا بالذات

أيتها القصيدة؟

---

(٦٩) الديوان، ص٣٦ .

(٧٠) راجع تفصيلًا : ليون سومفيل، التناصية، ترجمة: وائل بركات، بحث منشور في مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، عام ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، ص٢٥٤.

كلما هممتُ بالنوم تغرينني بالاستيقاظ

وتدسين في كفي مفتتحًا رائعًا

ثم تنصرفين

فليكن بينك وبين زوجتي

ما بين كل النساء من غيرة ومن عناد

لكنني أطمح إلا تخطفيني

من أحضانها ولو لمرة واحدة..

وليس من العدل مطلقًا

أنْ تمارسا غيرتكما على جثتي (٧١)

فها هي القصيدة تتأنسن، وتدخل في حوار مع الذات الشاعرة، وهو استحضار متكرر في الشعر عامةً، لكنَّ الجديد هنا أنَّ الذات الشاعرة تجعل القصيدة والزوجة متضادين متعاركين، فكلاهما يمنح اللذة للشاعر: لذة المفتتح الرائع من القصيدة، ولذة المعاشرة من الزوجة، وكلاهما لذة متساوية الحضور والعطاء، ولكنَّ العراك الذي منشؤه الغيرة لا يمارس إلا على جثة الشاعر، فتتأخر الذات الشاعرة، وتنحدر إلى أسفل درجات الغياب الروحي (بالموت) والتجمد المادي (الجثة) وتبدو الفانتازيا في ثنائية النزاع بين الذهني/ القولي (القصيدة) والجسدي (الشاعر والزوجة).

- **فانتازيا الثورة:**

إذا كانتْ الثورة تعني انقلابًا على الأوضاع المستقرة، فإنها هنا تتخطى مفهوم الثورة السياسي، والذي اكتسب في دول العالم الثالث دلالات سلبية حيث أسفرتْ الثورات حكومات فاسدة دكتاتورية، أدى إلى ترحم الناس على عهود الاحتلال الأجنبي والأنظمة السابقة.

---

(٧١) ص٥٩.

تؤسس الذات الشاعرة معطيات جديدة لمفهوم الثورة، وبالعودة ثانيةً إلى عنوان الديوان، نلاحظ أنه جاء حاملًا عنوانًا لإحدى قصائد الديوان، وإنْ كانتْ الدلالة متغايرة بينهما بين القصيدة والدلالة الكلية للديوان، أو بالأدق فإنَّ عنوان الديوان يعبِّر عن أجواء فانتازية حسب دلالة المصطلح - بما فيها من سردية لا عقلانية وكوميديا على نحو ما نلمسه في نصوص الديوان بشكل كلي، أما في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، فإنَّ دلالة الفانتازيا تكاد تقتصر على الكوميديا السوداء/ الساخرة، يقول شاعرنا:

على افتراض أنها الليلة الأخيرة

وأنني سأرحل حقًّا

فينبغي أنْ أصرَّ على رحيلي وحيدا

لن ألعن أحدًا ولن أصافح أحدا

لعناتي ليستْ هبة مجانية حتى أنفقها على خصومي

وسأفارقهم منتصرا (٧٢)

فالثورة هنا تتجلى في الرحيل بوصفه فعلًا اختياريًا بدلًا من التعرُّض إلى النفي، أو الترحيل القسري، والرحيل وحيدًا برفض المودعين ومصافحتهم، كما تتجلى الثورة أيضًا في اعتبار الذات مصدرًا للفخر لمَنْ حولها؛ لأنها ذات نقية، لذا فإنها تعد لعناتها شرفًا لا يعطى للخصوم، وإنما الموقف هو المفارقة الاختيارية، فالنصر إحساس ذاتي لا يهمُّ أنْ يقف عليه الخصوم؛ لأنَّ الخصوم/ الأعداء كُثر يحتويهم تراب الوطن، البُعد الفانتازي يبدو في دراما الرحيل في صمت وعزة وإباء،

يقول في قصيدة اختلاف مشروع، وهي مفتتح نصوص الديوان:

وكلما جاءني الشرطيُ

يقول لي: أنتَ خائن

فأقول له: وأنتَ خائن

---

(٧٢) ص٢٩.

ثم ننتهي إلى اعتزاز كلينا

بخيانته

......

فقسمًا بكل إهانة نلتها على يديه

لأشكونه في المحاكم

ولأشهرنَّ به

بين القبائل

عند أول فرصة

تتاح لي.. (٧٣)

موقف حواري، الشرطي يواجه الذات الشاعرة، وكليهما يتهم الآخر بالخيانة بندية، ثم اتفاق على أنَّ الخيانة أمر مشرف، والبُعد الفانتازي هنا في هذه الحوارية بين الذات/ المواطن، وبين الشرطي/ السلطة، وكل منهما يقرأ الخيانة من وجهة نظره، فالذات الشاعرة خائنة في نظر الشرطي؛ لأنها تطالب بمجتمع فاضل عادل، والشرطي خائن في نظر الذات الشاعرة؛ لأنه حارس لسلطة غاشمة خانتْ مقدرات الوطن وعبثتْ بثرواته، ومع ذلك لا تهرب الذات من الشرطي، ولا تتعرض للقبض منه، هي فانتازيا الثورة على السلطة بالرفض واتهامها بأقصى تهمة، وهي الخيانة الوطنية/ العظمى، وهذا هو آلاتهام الجاهز الذي يلقى في وجه المعارضة.

في المشهد الذي يلي الحوارية السابقة، تنطلق الذات الشاعرة ثائرة، تحوِّل الإهانات إلى فعل محرض للثورة، ولكنها تعي جيدًا أنَّ أسلحتها هي الكلمة، التي يمكن أنْ تجد ملاذًا في سلطة القضاء، أو تلبس مسوح شعراء البداوة والجاهلية، فتكون قصائدهم سلاحًا للتشهير بين القبائل، وهذا ما يسمى "التناص الخفي" الذي يتمُّ إنتاجه بفعل عدد من القوانين التحويلية، مثل: النقل والاحتجاج والتعريض، وهنا نجد التعريض علامة، وهذا يحتاج إلى مهارة لاكتشاف الصدام بين سياقين: غائب

(٧٣) الديوان، ص٥، ٦.

وحاضر، والبحث عن شبكة جديدة من العلاقات بينهما (٧٤)، حيث يستدعي الشاعر موقف الشاعر الجاهلي، الذي كان يُحتفى بإنتاجه الإبداعي الشعري، مثل: ما كانتْ القبائل تحتفي بالفارس المغوار.

- **فانتازيا التضاد:**

تقوم ثنائية التضاد بوصفها فكرة فلسفية على مفهوم، إنَّ ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة، مثل: التماثل والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معًا في نفس المدرك كان شعوره بهما أتمُّ وأوضح، وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب، بل لا يصدق على جميع حالات الشعور، كاللذة والألم والتعب والراحة، فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضًا، وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل (٧٥).

إنَّ الثنائيات الضدية تولِّد فضاءً دلاليًا واسعًا في النص، إذ تجتمع جملة علاقات مختلفة زمانًا، أو مكانًا، أو مفاهيمَ، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه.

إنَّ التضاد الفعلى والتقابل يكوِّنان عالمًا من جدل الواقع، والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل على انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أنْ نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيدًا من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية (٧٦).

---

(٧٤) د. مصطفى السعدني، التناص الشعري: قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الأسكندرية،١٩٩١م، ص٩٦.

(٧٥) د. سمر الديوب، الثنائيات المتضادة: قراءات في الشعر العربي القديم، منشورات: الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م، ص٤.

(٧٦) السابق، ص٦، ٧.

لا شك أنَّ التضاد مهم في إنتاج الدلالة، وفي إيجاد جماليات في النص، وإنْ كانتْ النظرية التفكيكية تعارض التضاد بوصفه ثنائية، وترى أنَّ مفهوم التضادات هي فكرة فلسفية تعتمد على تصوُّر قديم، وترى أنه من الأفضل إلغاء التضاد لا تجاوزه، فمن الممكن في الواقع أنْ يكون كل شيء زائفًا، فالعلامات مثلًا يمكن أنْ تشير إلى الإحباط والقوة في آنٍ واحد [٧٧]، وهذه رؤية مقبولة ومتحققة في التجربة الشعرية لشحاتة إبراهيم في هذا الكتاب، وفيه كثير من الجدة في تناول التضاد.

فالجديد الذي نلمسه في التجربة الشعرية في هذا الديوان، أنْ تكون الفانتازيا مشتملة على التضاد، لا الثنائيات المتقابلة في معناها المباشر، وبمعنى أوضح: الفانتازيا تبرز تضادات الواقع، وتناقضات الذات، بل ويكون الحدث الفانتازي المتقدِّم نفسه متناقضًا متضادًا، مثل: ما رأينا في حوارية الشرطي والذات الشاعرة، وقد يقدِّم مفاهيم متعاكسة لما هو مألوف، يقول شاعرنا:

لن أندم كثيرًا

عندما يأتي الأعداء

ويبولون على أرض الوطن

أو يصفعونه بكل قسوة..

الوطن صار يستحق

معاملة أسوأ

بكل تأكيد

واختلافي معه مشروع ومبرر [٧٨]

فالموقف هنا سرد، تبرر الذات الشاعرة فيه عدم ندمها على أفعال في نظرنا خيانة عظمى التعاون مع الأعداء، وتركهم يعبثون ويبولون على أرض الوطن؛ لأنَّ

---

[٧٧] بيير ف . زيما، التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٧، ٣٨.

[٧٨] الديوان، ص٥.

الوطن يستحق ما هو أسوأ، إننا هنا أمام رؤية تقدِّم النقيض وتريد الأصل، تبرر فعل الخيانة في شكلها الفانتازي وتصدم المتلقي بهذا الموقف آملةً أنْ تولِّد فيه حالة متعاكسة، وهي النظر في سبب هذا الموقف العدائي المتآمر على الوطن، أي: أنه يقدِّم أقصى تطرُّف متوقع من مواطن على هيئة صرخة لعلَّ المتلقي يعيد النظر في أسباب تردي الوطن، ووصول الأعداء إليه، ووجود فئة يمكن أنْ تتعاون علانية معهم.

وفي قراءة أخرى للتضاد في بُعده الكوني/ النفسي:

لم يكن الزمن أبدًا ضدي

لأنني كشخص سوي وناجح جدًا

لا أراهن على ما يأتي

وما لن يجيء

فقط أبتكر أزمتي

وأبحث عن أقصر الطرق لانتحاري المؤقت

الذي من أسف يوقظونني منه

في كل مرحلة أخيرة (٧٩)

هنا الذات صريحة شفافة، وهي في حوارية مع الزمن، ففي الوجدان الجمعي الزمن يهزم النفس عندما تتلاحق عليها السنون، وتتسرب منها الأيام، وتكون المحصلة هِرمًا، وعند إنجاز شيء ذو بال في الحياة، وهذا جوهر الذات الشاعرة في مواجهة السلطة الغاشمة، السلطة تراهن على الزمن كي يهزم النفوس المتحمسة للتغيير، وهذا ما وعته الذات الشاعرة جيدًا فلا أزمة مع الزمن، وإنما الأزمة تصنعها هي ولا يصنعها الآخرون، تسعي الذات للانتحار ولكن السلطة لا تسمح لها به، وتوقظها في اللحظات الأخيرة مع تغييب الوعي، البناء الفانتازي هنا أساسه مونودراما البوح المتصل بوصف لما يحدث وسيحدث، وربما يكون الانتحار

(٧٩) الديوان، ص٤٩.

المقصود بعدم إفناء الجسد، وإنما الغياب الكامل، وهذا ما لا يسمح به الآخرون ولا السلطة، وتظل الضدية المتراهن عليها: الذات في مواجهة الزمن، وهو ما ينفيه النص، ويؤكد على ضدية أخرى مع المتآمرين.

تلاعبني الدولة كل يوم

وترغب الدولة في أن تهزمني

عشرين/ صفر

كل يوم

الدولة التي تجيد اللكم

والهبش والعض

تنجح في أن تنام بجثتها

فوق طيفي النحيل فيعلن المشاهدون فوزها

باللكمة القاضية (٨٠)

إنها فانتازيا السخرية الممزوجة بالتضاد، والتضاد مشكوك فيه عقلًا؛ لأنه بين ذات ضعيفة، لم يتبقَ منها إلا طيف، وبين الدولة كل الدولة، واللفظ دال على السلطة/ أذناب السلطة، وتكون المعركة غير متكافئة في الظاهر، وهي منقولة بشكل مرئي في التلفاز أمام المشاهدين، ومَنْ يعلن النتيجة هم المشاهدون البسطاء الذين قَبِلوا أنْ تكون هناك معركة بين طرفين لا حدود للتكافؤ بينهما، ولكنهم أرادوا المشاهدة، وأعلنوا النتيجة بأنفسهم، وجاء البُعد الفانتازي هازئًا، فالدولة كلها تصبح جثة تفترش طيف الذات الشاعرة، ولنا أنْ نتخيل جثة الدولة وطيف الذات، وضياع عقول المشاهدين.

صعدتُ إلى أعلى المنزل

فوجدته كأسفله

غارقًا في العدم

---

(٨٠) الديوان، ص٥١ .

والتشاؤم

ذهبتُ إلى المقهى

ففهمتُ أنهم مثلي

غرباء وتائهون..

لكن المؤكد أنهم كلهم وحيدون وحزانى

ولربما فقدوا مثلي

حبيبهم الوحيد..

وإلا فلماذا هذا الصمت المريب

الذي يحاصرني ويحاصرهم (٨١)

هنا فانتازيا السكون في المكان والشخوص: أعلى المنزل كأسفله كله تشاؤم، الرفاق بالمقهى والعمل والناس في الشارع صامتون، لوحة تجمع اللاصوتي مع اللاحركي، ويصبح العدم لونًا للجماد والإنسان، ويظل الخوف هو المسكوت عنه في حواف النص، وفي فضائه غير المرئي، في النص السابق كان المكان شاهدًا على سلوك الذات والآخرين، وهذا ما يجعلنا نرى المكان ذا حميمية مع الذات الشاعرة، فهي ملاذ عندما لا تجد آذانًا تصغي، ولا نفوسًا تعي، يقول:

الشوارع التي تستقبلني يوميًا

بحفاوة كبيرة

كصديق مخلص لها

وكزبون دائم لأرصفتها..

لم تمارس الشوارع

أيَّ قسوة

على حذائي

وكل مَنْ نصحوني بارتداء جورب

---

(٨١) ص٧١، ٧٢.

قلتُ لهم: وهل يجب أن أسرق لكي أرتدي جوربًا؟ [٨٢]

صار المكان معادلًا للبشر، صديقًا لقدمي الشاعر لا يؤذيهما، والذات الفقيرة لا تريد شراء جورب، وتكتفي بهذه الحميمية بينها وبين الشوارع، وكأنَّ الشوارع لا تأكل أقدام الصادقين.

• • • •

تظل تجربة شحاتة إبراهيم في هذا الديوان علامة فارقة على السخرية في بُعدها الفانتازي، وعلى الثورة في بُعدها التغييري، وعلى الذات عندما تقرر اختياراتها بنفسها، وتتحمل مسؤولية أفعالها، إنها تجربة ذات شاعرة انخرطتْ في المجتمع حتى سئمتْ من سلبيته، وانخرطتْ في النخبة المثقفة وأدركتْ البون الشاسع بين مقولاتها وممارساتها، فأرادتْ أنْ تمارس الثورة بروح الفانتازيا، وتجعل الفانتازيا فعلًا سلوكيًا.

---

[٨٢] الديوان، ص١٥.

قراءة في تجربة الشاعر الأردني "أمجد ناصر"

سيميوطيقا التشيُّؤ والدراما.. توهج الذات في اليومي والتاريخي

بقدر ثراء تجربة أمجد ناصر وتنوُّعها وامتدادها، بقدر ما نجد فيها ملامح عامة تميِّزها منذ باكورتها الأولى في نهاية حقبة سبعينيات القرن العشرين إلى ما بعد العقد الأول في القرن الحادي والعشرين ولا تزال عابقة، ونحن نطالع قصائده التي تومض من فينة لأخرى حتى يومنا تذكِّرنا بروحه، إنها تجربة حملتْ إبحارًا في الوجع، بكل جوانبه: اليومي، والتاريخي، والمستجد، وبعبارة أخرى: وجع يتوزع بين أمس وحاضر وغد، وقد نجد رومانسية مدهشة في ثنايا التجربة، ولكنها تظل ضمن دائرة الوجع؛ لأنها إما تعبِّر عن عاطفة مشبوبة نحو المرأة المحبوبة، وهو وجع ذكوري منذ الأزل، أو تتخذ من المرأة جسرًا للوجع، أو تناقش العلاقة المضطربة بين المرأة والرجل بكل نتوءاتها ووخزاتها.

آثر شاعرنا أنْ يعزف الوجع بقيثارة مؤثرة النبر مشجية اللحن، وجمالها نابع من تلك التركيبة الجمالية التي غلَّفتْ التجربة، وجعلتها ترتفع عن المباشر الخطابي رغم أنَّ اللحظة التاريخية واليومية تستلزمه، ورغم أنَّ الانتماء الأيديولوجي يفرضه أحيانًا إلى خضم الإنساني السامق، فصار الهمُّ الفلسطيني، والعربي، والإسلامي همًّا إنسانيًا، ينكأ في الجراح البشرية، ويفعل فعله في الضمير الجمعي، وهذا ما يسجل للشاعر، وهو ما سيتمُّ رصده في مناقشة هذه التجربة، فلا يمكن أنْ يُقرأ الطرح الرؤيوي بمعزل عن الجمالي، وهو جمالي يتخذ أشكالًا جديدة، تدهش القلب، وتشحذ العقل، وقد جاءتْ جماليات النص معبِّرة بجدية عن الحالة النفسية، وأيضًا عن رؤاها في الحياة بكل ما فيها من تناقضات ومشتركات، ولكنَّ اللافت في التجربة جماليًا أنها قدَّمتْ طروحات فارقة تجاوزتْ ما يسمى البلاغة التقليدية (الاستعارة والتشبيه والرمز.. إلخ) إلى بلاغة جديدة أساسها النص لا البيت أو السطر، المقطع لا الكلمة، فيمكننا أنْ نجد تعبيرات بسيطة ولكنها جديدة في

توظيفها، وقدرتها على إحداث التوتر في المتلقي موظفة ضمن مقطع متوهج مشتعل، وتأتي هذه القراءة لتشير ولا تحصي لبعض الجماليات التي تزخر بها تجربة شاعرنا، وهي جماليات تعكس أولًا وآخرًا رؤية للحياة والناس والتاريخ تبدو في الألفاظ والتراكيب، ولعلَّ اختيار المنهج السيميوطيقي الذي يطرح آليات جديدة في قراءة النص الشعري حيث تتحوَّل العلامات في النص، امتلاءً في المعنى والبنية، وتجعلنا نعيد قراءة النص في ضوء هذه العلامات مع الأخذ في الاعتبار الجماليات الاستعارية والمجازية، وهو ما يجعل المتلقي يقرأ هذه العلامة في ضوء ما يطرحه النص شعوريًا وفكريًا، فلا يمكن فهم العلامة إلا في إطارها النصي، حتى لو تمَّ إعادة توظيفها في نص آخر من قِبل الشاعر نفسه أو شاعر غيره، فإنها تؤدي إلى عمل فني جديد، وهذا ما يطرح فكرة "الواحدية" وتعني عدم التعدد في الممارسة السيميائية المستقلة، التي لا تجرى إلا مرة واحدة [٨٣] لذا فإنَّ اللجوء إلى منهج التحليل المحايث، ويقصد به: البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو إحالي خارجي، كظروف النص، والمؤلف، وإفرازات الواقع الجدلية، وعليه، فالمعنى يجب أنْ ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر، كما تتجاوز السيميوطيقا المفردة والجملة إلى تحليل الخطاب بشكل كلي [٨٤].

- **سيميوطيقا التشيُّؤ:**

وفيها تصبح الأشياء شاهدة، محاورة، حاضرة بعلاقة مؤنسنة تتجاوز كونها جمادات؛ لتصبح فاعلة على لحظات العمر ومواقف الحياة، ونعني بالأشياء كل ما هو غير بشري، فيشمل مختلف الكائنات والموجودات التي تكون فاعلة في النص، مما يجعل المتلقي يقرؤها في ضوء التجربة الشعرية، أو يقرأ التجربة الشعرية في

---

[٨٣] سيميائية التواصل الفني، د. الطاهر روابنية، دراسة منشورة في مجلة عالم الفكر، الكويت، مارس ٢٠٠٧م، ص٢٥٤.

[٨٤] سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، جميل لحمداوي، نشر: الحوار المتمَّدن، العدد ١٨٢٠، ٢٠٠٧/٢/٨م.

ضوء توهجها في النص، فيمكن أنْ تقرأ الأشياء ببعدين: بُعد يقف عند توظيفها في النص وهو بُعد أولي، وبُعد ينطلق منها ليقرأ النص كله بما فيها، يقول:

بوسعك

أنت الذي لا يكل من الارتهان

بوسعك أن ترحل الآن

لا وجهة

لا حقائبَ

لا ماء في جرة العُمر

لا زوجة في الثياب النظيفة

لا مطرًا في المسالك

لا نجمة في الفضاء الذي يكسرُ الظَهر

منذ انحسار الرضا

صحيح!

ولكنه كفن واحد ثم ترتاح! [٨٥]

إنه خطاب متشيِّئ، بمعنى أنه يختزل تجربة الذات الشاعرة في الغربة والمنافي إلى أشياء، فبالنظر إلى عنوان القصيدة "مقهى آخر" تكون مفتاحًا لفهم التجربة مكانيًا، فالذات على المقهى تتأمل عالمها، ونرى تمزقًا للذات مكانيًا (لا وجهة) زمنيًا (لا ماء في جرة العمر) اجتماعيًا (لا زوجة...) الهدف (لا نجمة في الفضاء) وما المقهى إلا رمز لحالة من التوقف هنيهة في خضم الحياة؛ لتكون المحصلة وهمًا ويأسًا، إنها ذاتٌ قلقة في علاقتها بالعالم، واتخذتْ من المكان جسرًا للتعبير عن هذا القلق، فهي متشظية بتقلبات الذات الشاعرة، هكذا تصبح أماكنه شخصيات وكائنات شعرية مصابة بلعنة المتاهات التي أصيبتْ بها الذات الشاعرة نفسها،

---

(٨٥) قصيدة "مقهى آخر" من ديوان "مديح لمقهى آخر"، الأعمال الشعرية، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ م.

تبنى كبنائها وتتقلب كتقلبها، ثم تتهاوى على بعضها كما تتهاوى تلك الذات على بعضها أيضًا، أماكن تولد من رحم الأماكن، وأماكن تقتل الأماكن، وأماكن تتذكر الأماكن، تكاد تكون الأماكن نفسها التي يعيشها الآخرون بحركات أجسادهم، ومغاور ذاكرتهم، ومزلات لغاتهم وتوجُّسات قلوبهم [٨٦]، فالمكان القلق يعني الذات القلقة المضطربة، ويضاد هذا الشعور المكان المستقر، الذي يعني هدوءًا للذات في العالم الصخب، ولعلَّ المتأمل في تجربة هذا الديوان، الذي يمثِّل البداية لأمجد ناصر، يدرك أنَّ هذا همٌّ كان يطارده، ويتخذ من المقهى ميدانًا لعالم فسيح، أي: يصبح المقهى علامة على العالم بكل تناقضاته واختلافاته الظاهرة أمام الأعين، والباطنة في الذات الشاعرة، ويأتي عنوان الديوان "مديح لمقهى آخر" متوخيًا دلالة سيميوطيقية أخرى، تمتدح مقهى آخر ربما يتوافر فيه عالمًا آخر خفيف في تناقضاته، يستوعب الذات الثائرة المضطربة كي ترتكن على أحد مقاعده، ولكن يظل في النهاية المكان مقهى، والمقهى كونًا فسيحًا.

جاءتْ البلاغة النصية على بساطة بنائها الأسلوبي عميقة في طرحها، فبالنظر إلى المقطع السابق، نلاحظ أنَّ الذات تسمح لنفسها بالرحيل، ولكنه رحيل بلا أمتعة ولا وجهة ولا امرأة، واستخدم في ذلك مفردات بسيطة معبِّرة عن الحالة (الحقائب، وجهة..) وهي علامات على الرحيل الكل يعرفها ويستخدمها، ولكنْ يأتي تعبير "لا ماء في جرة العُمر" بشكل استعاري مع رمزية العلامة، فالماء يعطي دلالتين: حاجة المرتحل برًّا ماشيًا إلى الماء في جرة، وأيضًا أنَّ الماء دال على الزمن، وتأتي لا النافية معززة نفاد الماء (كمادة) والزمن كعلامة وتأويل، وهو ما يؤكده بقوله "لا مطرًا في المسالك" فلا ماء في الجرة، وأيضًا لا مطرًا متجمعًا في مسالك الأودية؛ لتصبح الصورة منتزعة/ متناصة بشكل خفي مع البيئة العربية القديمة، والشعر الجاهلي حيث الرحيل، والبكاء على الأطلال ديدن القبائل والشعراء، وتتماهى العلامات النصية مع الدلالة الكلية للمقطع التي تؤكد خلو النفس: زادًا وعاطفة لا

---

[٨٦] شعرية المكان القلق في شعر أمجد ناصر، رشيد يحياوي، نشر موقع جهة الشعر

http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/sheria.

جدوى من الرحيل، فـ"لا نجمة في الفضاء الذي يكسرُ الظَهر" فالنجمة علامة على الاهتداء، وهذا تناص مع قوله تعالى: {وعلامات وبالنجم هم يهتدون}[٨٧] فالاهتداء بالنجوم يكون ليلًا، فالشمس وسيلة الاهتداء نهارًا، أما النجوم فهي منارات بالليل، كما يصح الاهتداء بالنجم مجازًا إلى ما هو خير، فهو أمارة على الطريق[٨٨] وقد استخدمها الشاعر هنا بالدلالتين شأن استخدامه للماء الدلالة الأولى: هداية المرتحل برًّا في خضم الحياة، والدلالة الثانية: كونها إرشادًا في منحنى العمر، وتأتي لفظة "الفضاء" دالة على العمر/ العبء الذي يقصم الظهر؛ لنجد في النهاية صورة كلية جعلتنا نعيش رحيلًا في فضاء العمر، بهمٍّ لا طاقة بحمله، ولا زوجة ولا ماء ولا وجهة، وتكن النهاية بمحض اختيار الذات الشاعرة: "ولكنه كفن واحد ثم ترتاح " وهذه نهاية اليأس، أو هكذا اختارتْ الذات.

وقد تتأنسن الأشياء وتتخذ طابعًا استعاريًا، فيصبح المقهى إنسانًا ينحني على ركبتيه، ومن ثمَّ يصل إلى موقف مختلف مع باقي البشر، يقول:

أقمتُ طويلًا

ومقهى الجزيرة لم ينحنِ في المساء

على ركبتيه

لم يشتهِ شارعًا آخر

لم يضق بمساحته

وبأخشابه الشتوية

بالزبن الدائمين

ولم يرتجل مشهدًا للنساء المثيرات في المدن

الساحلية

لم ينتهِ ضيقًا كيديك

ولم ينتشر كالدماء[٨٩]

---

[٨٧] سورة النحل، الآية ١٦.

[٨٨] تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون، بيروت، الجزء ١٥، ص١٢٢.

[٨٩] من قصيدة "مقهى آخر"، م س.

فمقهى الجزيرة/ المكان/ الشيء، صار بشرًا ينحني في المساء خارجًا من ماديته الجامدة، وهذا يتسق مع الرؤية السابقة في النص، التي جعلتْ المقهى عالمًا بما فيه من بشر، يشهد عليهم ويحاورهم والذات الشاعرة منهم، وعندما يأتي المساء يتحوَّل المقهى إنسانًا والشوارع أيضًا معه، لا تضيق به ولا بما فيه، ويقول: "لم ينتهِ ضيقًا كيديك، ولم ينتشر كالدماء" أي: أنه تجاوز البشرية في ضيق يديها دلالة على تقتير ذات اليد أو قلة ما تمتلكه اليدان، وعندما يهترئ المقهى لن تتبعثر أشياؤه وتصبح سائلة كالدماء.

تتطور الجماليات في الخطاب الشعري للأنثى، متجاوزًا العشق التقليدي إلى إعادة النظر إليها بوصفها كائنًا له حضوره الفاعل الصانع في حياته، وكما يقول:

جسَّدكِ قاطعٌ كالكلمة التي رميتِها فصار تفاحُ القبلةِ نردا

كسكينٍ تقطعُ وتقطعُ ولا تتركُ أثرا

جسَّدكِ قاطعٌ وكتيمٌ إلى درجة أشكُّ فيها بمصدر هذا الشميم

الذي يمهد الطريق

إلى طيرانٍ بلا أجنحة، فكيف في هذه الأرض الضيَّقة

يمكنُ للخشخاش أن يذرَّ بقرنه؟

جسَّدكِ قاطعٌ وكتيمٌ وضيَّقٌ كعين الحسود (٩٠)

حضرتْ المرأة هنا جسدًا واشتبك إبداعيًا مع تجربة الشاعر، فاستحال الجسد بإغراءاته التقليدية إلى حد قاطع، وعبر صورة كلية يتتابع المشهد، فإذا كانتْ المرأة صارتْ جسدًا، فإنَّ الجسد صار مجازًا علاقته الكلية بالمرأة: الذات والأثر، فهو كالكلمة التي تحوّل تفاح القبلة إلى نرد، ويصبح أشبه بالسكين الذي يقطع دون أثر، وكأنها نورانية الوجود أو نارية، البناء الجمالي في هذه الصورة يعتمد على الاشتباك مع المرأة لا وصفها، وإذا كان جسدها مصدرًا للفتنة، فإنه في عالم

---

(٩٠) قصيدة "القلعة" من ديوان "مديح لمقهى آخر"، مجلد الأعمال الكاملة، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ م.

شاعرنا باتَ مصدرًا للعراك، وفي وصف الجسد: "جسدكِ قاطعٌ وكتيمٌ وضيَّقٌ كعين الحسود" نجد تراسل الحواس شاملًا: الصوت المكتوم، والمادي المسنون القاطع، والمعنوي الضيق، ويأتي التشبيه كعين الحسود منتزعًا من الموروث الشعبي، ويتواءم مع تصوير الجسد المتقدِّم، فعين الحسود وفق الموروث الشعبي: قاطعة في أثرها، ضيقة في رصدها، كتومة في سرها.

وإنْ كنا نلاحظ تراكمات بلاغية نتجتْ عن طول الصورة وربطها بصور تخيُّلية بشكل مبالغ فيه، رغم أنَّ الرؤية المتوخاة جديدة الطرح حول الأنثى/ العالم، والأنثى/ الجسد، وهذا ما نجده في الكثير من النصوص، ويتواءم مع طبيعة المرحلة الشعرية وقتئذ- حيث أسرف الشعراء في حقبة السبعينيات والثمانينيات في جمالية النص على حساب صفاء الرؤية ووضوحها.

- **سيميوطيقا السرد الشعري:**

من المنظور السيميوطيقي، فإنَّ العلاقة بين السيميوطيقا والحكي، تظهر بجلاء من خلال هذه التحديدات أنَّ الأمر يتعلق ب "المحتوى، أو المادة الحكائية، أو الفابولا" والمحتوى تبعًا لذلك أعم وأشمل من التعبير؛ لأنَّ وجوده هو الذي يحدد جنس الخطاب، لذلك فهو الثابت والمشترك بين مختلف الأشكال والأنواع التي تتضمنه، وهو الذي يمكن أنْ نجده في العمل الأدبي وغيره، وفي سائر الفنون، وكل أجناس الكلام، إنه بكلمة أخرى، المدلول الذي تختلف دواله في تقديمه [٩١] أي: أنَّ دراسة سيميوطيقا السرد تتوقف عند المحتوى السردي المقدَّم، أو المادة الحكائية ساعية إلى استكشاف العلامات المختلفة في السرد، التي اتخذتْ طابعًا متميزًا خلال البناء السردي.

ففي مجال السرد يمكن الحديث عن المستوى الدلالي، وهو نظام إجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى، ويبرز القيَّم الأساسية والتشاكُل الدلالي[٩٢] وهذا

---

[٩١] نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي، سعيد يقطين، مجلة علامات، مكناس – المغرب، العدد ٦، ١٩٩٦م.

[٩٢] سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة، جميل لحمداوي، م س.

يتأتى من تحليل الخطاب الشعري ككل بما فيه من مفردات وتعبيرات، تقع ضمن البنية السردية الشعرية المقدَّمة.

وتزخر تجربة أمجد ناصر بسردية واضحة، وتكاد نصوص كثيرة لديه تقترب من الدراما الشعرية بكل ما تعنيه من شخوص وأحداث وحوارات، ولكنَّ الطابع المميِّز لها في تجربة ناصر قدرته على مزج الحدث الدرامي بالتخييل الفني؛ ليحافظ على وهج النص، يقول على لسان آخر ملوك غرناطة مستحضرًا اللحظة التاريخية، حيث لم يكن للملك أمر ولا قرار، فقد كانتْ الأحداث أكبر منه، يقول:

أنا أبو عبدالله المكنى بالصغير

بِكر أمي

ولدتُ تحت لبدة الأسد

رايتي حمراء

ودليلي نهار يميل

......

آيتي اليوم أن أكون صامتًا وسط فصحاء النهار

منقطعًا لرنين القوافي بين أسنانهم الكبيرة (٩٣)

هذه مقاطع من نص طويل يكاد يتخذ الشكل الملحمي، بالطبع لن نقف عند الأحداث الدرامية بقدر ما نسعي إلى قراءة ما تحتويه من دلالات تسقط بشكل أو بآخر على أحوال عالمنا العربي المعاصر من تمزق، وتربص به من خلال شخصية الملك "محمد" الذي ربته أمه بين الجواري، وكانتْ هي المتحكمة بأمره، وكيف كان شاهدًا على سقوط غرناطة بوصفه آخر ملوكها، تتكرر العلامات في النص معبِّرة عن رؤية الشاعر لهذه المأساة، فهناك إلحاح في النص على ذكر ألفاظ بعينها تكتسب في السياق النصي دلالة سيميوطيقية، فلفظة "الصغير" كنية الملك علامة على التدليل، الذي هو عادة تطلقها النساء على أطفالهن، رغم أنه

(٩٣) مقاطع متفرقة من قصيدة توديع غرناطة، ديوان "مرتقى الأنفاس"، دار النهار، بيروت، ١٩٩٧م.

ملك وبِكر أمه وارتقى العرش بالفعل، وصار له مجلس فيه الوجهاء والعلماء والوزراء، وإنْ كانتْ أمه تجلس ملثمة بينهم للتباحث في أمور المملكة، ولكنه يظل صغيرًا في نظرها ونظرهم وفي نظر نفسه، يلازمه الصغر في رؤاه ويرنو إلى "رنين القوافي بين أسنانهم الكبيرة" وبالطبع فإنَّ الصغير يلوذ بالصمت عندما يتحدث الكبار "آيتي اليوم أن أكون صامتًا وسط فصحاء النهار" وهذا ما يجعله دونيًا رغم إرادته ضعيفًا وسط الأقوياء، يرتعب من أسنانهم الكبيرة رغم أنها تلهج بمدحه بالقوافي.

إنَّ شخصية الملك محمد ربيب النساء والجواري، ما هو إلا صورة لحال عربي نعيشه ونحياه ونتألم بما فيه، فكأنَّ محمدًا وهو يقف عند حافة الزمن شاهدًا على سقوط غرناطة آخر مدن الأندلس الكبرى وأهمها، ويقف أيضًا شاهدًا أو ساخرًا على سقوط الوطن العربي كله، عندما استحضرته الذات الشاعرة من أعماق التاريخ، ويقول شاعرنا:

سنهيء سعفًا ليوم الجمعة

ونرش الملح على طريق الضواري

ونقف للنهار بالمرصاد كيما ينام

....

رأوا الضوء والظل يحفظان عن ظهر قلب

معارج النهار وتقلُّب الأمراء في المضاجع

من علامات أهل الترف والدعة السهر ليلًا والتلذُّذ بالنوم نهارًا، لذا فإنَّ هناك تكرارًا ملحوظًا لمفردة "النهار" وما يضادها من ظلام وليل، وفي المقطعين السابقين تأكيد على هذا "ونقف للنهار بالمرصاد كيما ينام" ويترقب الحراس الضوء ومعارج النهار، والأمراء يتقلبون في مضاجعهم، هذا سرد يحمل دلالة الخمول والسكون في أحوال أهل القصور رغم أنَّ الأعداء يتربصون بهم، ولكنَّ أمنية الملك الصغير أنْ ينعم بالنوم، ويأمر حرسه بترقب الضوء كي لا يعكر صفو نومه، فالليل في انتظار سهره ولهوه، وهذا ما يؤكده ثانية:

أريد أن أبلى هناك

في فجر الهباء الكبير

قانطًا

متصدعًا

طويلًا

أريد أن أنام

خفيفًا

إلى الأبد

أصبح "النوم" ملاذًا للملك، فهو غير قادر على مواجهة الأخطار، يشعر أنه ألعوبة في أيدي أمه وجواريها وحاشيته وهذا كله في يقظته، فليكن "النوم" هربًا من اليقظة المؤلمة وليكن النوم خفيفًا إلى الأبد؛ ليتساوى مع الموت ويكون هربًا من حياة فيها ذل وخزي، وضعف عن اتخاذ موقف رجولي.

وليكن أقصى ما يوعد به "المنامة في الطرف االخالي" كما يقول:

وعدت بالغصن والثمرة

بالمنامة في الطرف االخالي..

بالنوم نوم الذي مطمئنًا

أن

الصباح لناظره..

إنها أمنيات أهل الكسل: ثمار، وظلال، ومنامة، ونوم مطمئن، وعدم ترقب الصباح، فالصباح شاهد على أهله، فيا لها من أمنية ! ويا لها من نهاية !.

أكاد أسمع من سفح غيبوبتي مداحة خفتي تئن تحت ثقل الزند

حيث الصليب وخوذة الفارس يمحوان ظلال قامتي على المياه

الرائحة التي تهب من هناك

تبلغ مرادها وتستحكم

رائحة مرور اليد على تحالف العشب والندى

في المقطع السابق، تتحوَّل دلالة الموت إلى غيبوبة، ويبدو أنها غيبوبة مصطنعة أو نصف غيبوبة؛ لأنه يسمع المادحين يئنون من ثقل الزند، ثم نجد علامة أخرى وهي "الصليب وخوذة الفارس" في إشارة إلى الأعداء، وهذا ليس تحقيرًا من شأن الصليب ولا كرهًا لأهله، وإنما هو علامة على العدو الذي اتخذ الصليب شعارًا له في حربه ضد أهل الأندلس، وقد كانتْ بلادهم نموذجًا في التعايش بين الأديان الثلاثة، ومعبرًا للنهضة العلمية إلى أوروبا في عصورها الوسيطة، ومن شدة بأس العدو يمحو ظلال جسد الملك على المياه، كناية عن محو الجسد نفسه، أما الرائحة القادمة من قِبل العدو، فهي مثل رائحة اليد التي تزيل رائحة العشب في تحالفه مع الندى، في إشارة إلى البراءة والنقاء.

• • • •

تظل تجربة أمجد ناصر عميقة زاخرة، وتظل الطروحات الفكرية بمعطياتها الجمالية والأسلوبية، وعلاماتها النصية في حاجة إلى المزيد من الدرس النقدي، ذلك لأنَّ شعره كالغابة كثيفة الشجر، كلما نحينا بعض الأغصان لنوسع طريق ولوجنا، اكتشفنا المزيد من الغصون والكثير من الأشجار.

في تجربة "كريمة ثابت" الشعرية
شجن الذات الشاعرة يغلِّف الكون صدقًا

تكاد تكون التجربة الشعرية لكريمة ثابت تتعنون بـ الدفق والصدق والتلقائية، وهذا ما نلمسه واضحًا في مجمل إنجازها الإبداعي، فهي في دفقها تكتب عندما تحين لحظة الكتابة، وتقع تحت نير إلهامها، وفي صدقها في نثرها حياتها اليومية شعرًا، وفي تلقائيتها المعبِّرة عمَّا في دواخلها دون مواربة، وربما يستوقف المتلقي عزفها ألحانًا عزفتْ عشرات المرات من قبل، إلا أنَّ شجاها يتجاوز المداد إلى الفؤاد، والآذان إلى الأعماق بشجو وشجن، وأيضًا ببناء جمالي لا يحفل بمسايرة الجديد في الشعرية العربية، بقدر ما يحاول التأسيس لعلاقات ورؤى تحاور أو تخاصم العالم، وقد تجمع المتناقضين في آنٍ واحد.

يتجلى نضج التجربة الشعرية في أحدث ديوانين لها [٩٤] حيث تجيِّش الذات الشاعرة بتوهج فني، واشتعال وجداني ربما كان أحد أسبابه اغتراب الشاعرة مكانيًا في الخليج عن أرض الكنانة، مما أتاح لها الكثير من التأمل العميق، والعكوف على تجويد النص، وأيضًا شفافية الذات وإعادة قراءة العالم حولها وفي أعماقها، فكأنها في نأيها المكاني استشفتْ نفسها أولًا، ثم وطنها أفرادًا وجماعات وذوي القربى والأصدقاء والمبدعين ثانيًا، والقصيدة ثالثًا.

وستكون قراءتنا لتجربتها ببُعدين، الأول: أفقي، ويتناول جماليات النص الشعري، والثاني: رأسي، في تناول عالم الديوانين بشكل مستقل، والسبب في اختيارنا لهذا النهج في الدراسة عائد إلى وجود الكثير من المشترك جماليًا في الديوانين، خاصةً على صعيد الخيال الفني، وعناصر تكوين الصورة، واستخدام الرمز والعلامات في حين تمايز الديوانان في طرحهما، وأيضًا في بنائهما الكلي.

---

[٩٤] أصدرت الشاعرة أربعة دواوين: الأول، أسفار في جيب قميص (هيئة قصور الثقافة)، الثاني: وردة من دمي (فرع ثقافة أسيوط)، الثالث: مساء البرتقال الحزين، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩م، الرابع: وريد ينثر خارطتي، هيباتيا للنشر، أسوان، ٢٠١١م، وسيتمُّ تناول آخر ديوانين في هذه الدراسة.

١) جماليات النص الشعري:

وتبدو هنا في عناصر التخييل الفني، والرمز في النص باعتبار أنَّ الشاعرة تتخذ الصورة والرمز معبِّرين عن الحالة الشعرية في النص، والملاحظ لدى شاعرتنا أنَّ عناصر تكوين الصورة لديها مستمدة من الطبيعة: نباتات وهواء وتراب، وأيضًا من الجمادات والصوتيات مع عبق كوني يغلفها، فكأنها تصنع كونًا شعريًا خاصًا بها بكل ما تطوله حواسها، وكما بدا في عنوان ديوانها "مساء البرتقال الحزين" حيث حمل العنوان الزمني: المساء، مع النباتي: البرتقال، مع الشعوري: الحزين؛ لتقدِّم لنا رؤية للعالم من حولها، تحمل شجنًا مغلفًا بغابة البرتقال، ويحمل درجة من التحقق الواقعي، فيمكن للنفس أنْ تعيش وسط أشجار البرتقال في إحدى الأمسيات والحزن بأعماقها، وهذا ما نلمسه في القصائد التي حملتْ نفس العنوان في متن الديوان، تقول في "مساء ١":

كالخريف تطأ القلب، يساقط ثلوجه ويذبل

كالخريف تحرق اخضراري وترتمي بدمي

ثقيلًا باردًا

كالخريف تسمل عين وردتي

وتقتل ابتسامتي..

أفيض سوسنًا مثلجًا

وأنزف ارتعاشًا ذابلًا (٩٥)

هذه صورة ممتدة، اجتمع المساء مع الخريف؛ ليقدِّم لنا زمنًا مفعمًا بالأسى، فالخريف علامة على انقضاء السنة ودخول برد الشتاء، مثلما المساء علامة على انتهاء اليوم وانمحاء النهار.

---

(٩٥) ص٢٠، ٢١ .

بناء النص اتخذ من مفردات الطبيعة أساسًا لتكوين خياله، فيصبح الخريف إنسانًا يطأ، ويحرق، ويسمل العين، ويقتل البسمة، وتواجهه نفس طيعة مخضرة، مبتسمة، تنزف ارتعاشًا، حيث تقدِّم ثنائية المواجهة لا التناقض [٩٦] فهنا الخريف بكل عنفوانه يواجه الذات المخضرة بكل وداعتها، ومن خلال المواجهة تأتي حركية الصورة نافية السكون الذي يعني الجمود؛ لتنتج المواجهة سوسنًا مثلجًا ونزفًا ذابلًا.

إنَّ التأمل في بنية هذه الصورة يوضح أنَّ جمالها نابع من بنية التنافر بين طرفيها، والذي تحوَّل إلى تجاذب ومن ثمَّ إعجاب وطرب، فشتان بين الخريف والإنسان، ولكنْ أمكن للشاعرة أنْ تجمع بينهما وتؤسس عالمًا نباتيًا مؤنسنًا، ذلك "أنَّ التباعد بين الحقيقتين هو الذي يقوي القدرة الجمالية، والإنجاز الفني للصورة وينمي درجة اللاتوقع واللامنتظر فيها، فالصورة لا تحرك النفس وتهز شعور المتلقي إلا إذا كانتْ السمة المشتركة متحققة بين شيئين مختلفين" [٩٧].

فالتجربة متميزة لدى شاعرتنا؛ لكونها متجاوزة الخيال من الإطار التقليدي القائم على الصور الجزئية بعلاقاتها المتعددة التي تجمع بين أطرافها إلى الصورة الكلية ذات البناء الرمزي، وهذا شائع في شعر السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين انطلاقًا من الرؤى الجمالية للحداثة الشعرية، مثلما تقول:

يا له من سحاب

يلوُّح لي كل أمسية بالبريق الخصيب

وبالأمنيات اللواقح بالدفء

والقلب المتدثر فوق أريكته

ويعللني بالرطب

---

[٩٦] جماليات الصورة الشعرية في القصيدة العربية، أبو الحسن سلام، موقع الحوار المتمدن، حيث يشير إلى أنَّ أجزاء الصورة تعتمد على التنافر، أو التناقض، أو التلاقي، أو المشابهة والحركة والسكون والكتلة والفراغ ... إلخ . ا . هـ، وهي علاقات مهمة في فهم الصورة من المنظور الأسلوبي.

[٩٧] الصورة الشعرية بين الإبداع والممارسة النقدية، محمد القاسمي، مجلة فكر ونقد، العدد ٣٧، مارس ٢٠٠١م، ص٣١.

يا له من سحاب كذوب

يهيم إذن بمراوغتي [٩٨]

أساس الصورة هنا السحاب حيث تقام علاقة وجدانية معه؛ ليصبح السحاب هدفًا للمناجاة والأمنية وأيضًا المراوغة، وهنا يكمن عنصر الجدة فبدلًا من مناجاة النجم والقمر على عادة ما درج الشعراء، نجد العلاقة المؤنسنة مع السحاب؛ ليكون السحاب رمزًا للآخر، وعلامة على التحاور مع الكوني، وفي ثنايا كلية الصورة تبدو جماليات جزئية، مثل: الاستعارة (سحاب كذوب) وتراسل الحواس (البريق الخصيب، الأمنيات اللواقح بالدفء).

تتقارب الجماليات في الديوان الثاني "وريد ينثر خارطتي" وإنْ كانتْ تتجه نحو مزيد من الإضافة الإبداعية في التعامل مع عناصر أخرى من الكون، ضمن بنية نصية جديدة، نقرأ فيه:

شجرٌ بلا أوراق

وفاكهةٌ بلا نكهة

أزهارٌ بلا رائحة

أطفالٌ ليسوا بريئين

ودُمًى متوحِّشة تلعب بنا

وتلقف ضحكاتنا!

وتحلِّي بحكايات المساء

أريد أن أصحوَ

شُدّي الغطاء

من فوق كابوسي يا أمّ

وقبّلي خدي [٩٩]

---

[٩٨] قصيدة "مرثية لليمام التعب"، ص٣٩.

[٩٩] ص ٧.

يأتي المساء في ختام المقطع الشعري السابق مؤكدًا على كونه موئلًا للحزن، وهذا متناغم مع الديوان السابق، ولكنْ تستوقفنا هنا الصور الجزئية المتلاحقة متخذة مفردات الطبيعة رموزًا دون تقديم لصورة كلية كما تقدَّم بقدر ما تقدِّم حالة شعورية أساسها تراسل الحواس؛ لتجمع بين البصري والمشموم والمطعوم في كل صورة على حده، وكأنها لقطات سريعة متلاحقة، فالشجر عارٍ من الورق، والأطفال والدُمي المتوحشة (بصري) والأزهار بلا رائحة (مشموم) والفاكهة دون طعم (مطعوم) وهذه متناسبة مع كون النص معبِّرًا عن حالة كابوسية، لا تجد إلا الأم ملاذًا لها.

والملاحظ أنَّ الشاعرة تتعامل مع الأم بوصفها أمًّا طبيعية حنانًا وملجأ ورعاية وإفضاء وعطف، وهذه الدرجة الأولى في العلاقة (١٠٠) وإنْ جعلتها شعريًا في حالة من الملائكية متوسلة بعناصر الطبيعة في أقصى نقائها، كما تقول:

أمي يا صفو الماء

ويا فرح الأيناع

ويا ملكًا نوريًا

وحنانًا وصفاء

أمي يا أغنية حيرى في شرياني (١٠١)

ونجد أيضًا في ما يمكن الإطلاق عليه "الخيال المتضاد" حين تصبح الدلالة عكسية، فالمكان يحتوينا ولا نحتويه، إلا أنَّ شاعرتنا تقدِّم احتواء للغرفة/المكان في علاقة جدلية مع الجماد، وفي محاولة أنْ تنتصر على المحدد المكاني بجدران إلى أنْ تتعاظم الذات؛ لتشمل الغرفة وما فيها، تقول:

تلك الغرفةُ / تتمدَّدُ بداخلي

---

(١٠٠) يشار إلى أنَّ الأم تصبح في الشعر علامة على الحب والسلام والهداية، كما فصَّلتْ Yumi Ninomiya في بحثها المعنون: The Image of the Mother in the Poetry SGI President Ikeda of حيث أشارتْ إلى أنَّ الأم مرشدة إلى الهداية والوقار، وإلى السلام والعطاء.
انظر: http://www.iop.or.jp/0818/ninomiya.pdf

(١٠١) مساء البرتقال الحزين، ص٤٣.

خارطةً
شاااااااااااسعةَ الحزن
ومُوجَعةَ التضاريس
تلك الغرفةُ/ تسكنُني! (١٠٢)

الصورة كلية أساسها جماد الغرفة/ الخارطة، وذات شاعرة كرهتْ وحدتها وسط الجدران الأربعة، أو التضاريس الموجعة، وتصبح الغرفة رمزًا لخارطة العالم، فكأنَّ العالم على رحابته وتضاريسه حدود تقيد الذات وتؤلمها.

ونفس الأمر في العلاقة مع القرآن المرتل، تقول :

الشيخُ عبد الباسط
يرتِّل القرآنَ/ والجدرانُ تستمَّع بشَجَن
أتلو فاتحةَ غربتي!
والشيخُ عبد الباسط/ يلمُّ - في حنجرته -
أشلائي المبعثرةَ
ويتلوني - آخرَ الأمسيةِ -
فاتحةً لغفوةٍ، أنام فوق حرفه
وأبكي
يكفكفُ انتحاري/ ويرحل (١٠٣)

على قدر ما نجد في هذا النص من بساطة في الجماليات، على قدر ما نلمس فيه صورة كلية عنوانها شجن، شاركتْ فيه الجدران (جماد) واستحال الصوت الرخيم إناء يحوي أشلاء الذات المبعثرة، ثم تصبح الحروف القرآنية العربية وسائد تهدئ الأفئدة لتغفو العيون، الجديد في هذه الصورة، الصوت القرآني الجامع للمكان والإنسان، والمانح هدأة النفس وسط غربة، تأخذ القلوب إلى مناحي الإفناء الإرادي.

---

(١٠٢) ديوان "وريد ينثر خارطتي" قصيدة "خارطة الروح"، ص٢٧.

(١٠٣) ص٢٩، ٣٠.

٢) بنية الديوانين:

اعتمدتْ الشاعرة في بنية الديوانين على بناء كلي، وهو ما ساهم في وضوح معالم التجربة بشكل مكتمل وأيضًا متدرج، وهذا وعي جمالي يتأسس على أنَّ إخراج الديوان ككتاب، وترتيب قصائده إنما هو جزء من الدلالة الكلية في التلقي.

فقد جاء بناء ديوان "مساء البرتقال الحزين" في محاور حملتْ عنوان كراسات عددية متتالية الجامع بينها حالة من الشجن والهمِّ، بدتْ في الكراستين الأوليين "مساء البرتقال الحزين، مرثية لليمام التعب " والجامع بينهما الحزن والتعب، والأول نفسي، والثاني جسماني ويعبِّر اليمام عن ألم الغربة والارتحال، مما يمهد للكراستين الثالثة والرابعة "أسيوط تغادرني، من يوميات الأحمدي" وكلتيهما مكاني، فأسيوط جزء من الوطن مصر، أما الأحمدي فهي مدينة تقطن فيها شاعرتنا في الكويت تشهد غربتها النفسية والمكانية، وهي تمثِّل درجة عالية من النضج الشعري والشعوري، وفيه تبدو علاقاتها بالغربة مكانيًا حيث "السوبر ماركت" والإنترنت، وأمكنة عدة وسكن المعلمات، وأيضًا زمانيًا وهو ما توجزه في مفتتح كراستها بقولها:

تأتي أيام/ تقطفنا الغربة

كثمار آيلة للعطن

وتمضغنا بقرف

تتهم دمانا أنَّا

نتهجى أحلام العمر/ المودة بشرف (١٠٤)

إنه الزمن المار ببطء، يستشعره مَنْ ابتعد عن أحبابه، وشعر أنَّ العمر ينقضي بألم، وأنَّ الأحلام كالأحرف المهجاة ترهق قارئها وتشغله، وتقول:

مرفأ الأحمدي

هل سنرسو على قيظه أم سنقلع؟

يا له من بريق يتوج ظلمتنا/ يستفيق المدى

---

(١٠٤) ص٨٠ .

اغفري لي فراقك يا درة الروح

يا حلوتي، يا ندى [١٠٥]

فميناء الأحمدي يشكِّل مرفأ للحياة، وتأتي لفظة "قيظ" رامزة إلى الغربة، ومتماوجة مع قيظ الكويت المعروف، ثم يكون طلب المغفرة من الابنة ندى، ويكون السؤال عن علاقة الابنة بالمدينة، وتأتي الإجابة في كون الاثنتان علامتين، الأحمدي على الغربة وقيظها، والثانية على الانتماء للوطن والأسرة.

أما الكراسة الخامسة "أيقونات" فهي تمثِّل إشارات تتخذ شكل الإبيجرامات الشعرية حيث الكثافة واللقطة الدقيقة، فالأيقونة صورة متوهجة، لا تكتفي بالوصف البصري الخارجي بقدر ما هي صورة في النفس تلتمع فجأة، تقول:

(كليني لهم يا أميمة) فالسماء بلا قمر

أين تغفو حروفي إذن؟

....

برتقالك مرّ

ونكهة صبري أمرّ

في السماء قوارير من عسل بانتظاري [١٠٦]

فالجامع بين هذه المقاطع إشارات نفسية، وفكرية موزعة بين الفكر والنفس والعين، وتتخذ من الكوني والطبيعي رموزًا وعلامات، وتلح لفظة "البرتقال" متماهية مع عنوان الديوان حالمة بجنة في السماء.

أما ديوان "وريد ينثر خارطتي" فقد جاء البناء محددًا بلفظة "خارطة" في عناوين النصوص في إلحاح على الرؤية الكلية، التي سبقتْ كتابة الديوان، وكما بدا في عنوان الديوان فإنَّ الخارطة مكتوبة بدم الوريد؛ لتكون علامة جديدة في مسيرة

---

[١٠٥] ص٨٩ .

[١٠٦] مساء البرتقال الحزين، ص١٣٥.

الشاعرة، حيث تجعل الخارطة عالمًا يحوي كل رؤاها في الحياة، فهناك خارطة ل التكوين، الرؤيا، السؤال، التجلِّي، المرايا، الحرباء، الحنين، الأرض، القيامة... إلخ، تقول في خارطة الأرض:

لا بوابات

ولا حرَّاسٌ

ولا مشانق

ولا ألسنة حِداد

ولا أبالسةً

ولا أيدًا نجسةٌ

ولا قلوبًا خائنةُ

ولا دفاترَ ملوَّثة (١٠٧)

عبر لا النافية، تتأسس معالم الأرض/ الحلم/ الوطن؛ لتكوِّن الحرية والعدالة والصدق والطهارة، ونرصد تطوُّرًا في الجماليات حيث تعتمد على توهج الكلمة، وإنْ جاءتْ مباشرة واضحة صارخة معبِّرة عن الحلم.

وتقول في خارطة الخضوع:

لا يعرفون أنَّ سِجِلَّ الهزائمِ لم يَعُدْ به مكانُ

وأننا نعيش بلا رئاتٍ ولا قلبٍ

كائناتٌ/ ظلالٌ

تدخل القصائدَ

تعتريها رعشةٌ

كصدمةٍ كهربائيةٍ

تدبُّ – في عروقها – شبهُ حياة (١٠٨)

---

(١٠٧) وريد ينثر خارطتي، ص١٠٠.

(١٠٨) ص ٨٩.

تعبِّر عن حالة الخضوع المنبثة في ثنايا النفس، مستشعرة حالة أُناس عاشوا القهر وتأذوا به ومارسوه مع آخرين، حتى تخلَّل القصائد التي أصيبتْ بالرعشة، وتأرجحتْ الحياة في أسطرها.

• • • •

تظل تجربة كريمة ثابت علامة على إبداع نسائي تميَّز بوجود تقاطعات عدة فيه، فهي الشاعرة حاملة هموم الوطن، وهي الأم التي تبث لواعج الشوق لأبنائها، وهي الحالمة بغد يغلفنا بسماحته وعدله، وهي المغتربة مكانيًا ووجدانيًا تنقل لهيب قلب فارق الأحبة لأحلام، يعلم يقينًا أنها تأكل الكثير من عمره.

وفي هذين الديوانين، ظهر تطوُّر فني بازغ في مسيرة الشاعرة على مستوى الرؤية الكلية للديوان وبنائه، وعلى مستوى بناء النص وجماله؛ لتؤكد لنا أنها تصنع مما تملك السعادة لمَنْ حولها.

فرشتُ لكم دمي بالزهورِ

وصنعتُ قهوتي

مُعطَّرةً بالبهارِ

هَدْهَدْتُ المصابيحَ

كي ينامَ الضوءُ هانئًا في حِضنِ الجِدار

هنا أريكةٌ وثيرةٌ

وهنا إذن حنون

تنصتُ بشغَفٍ لنبضِكم

وتلتقطُ شفراتِ أحزانِكم (١٠٩)

• • • •

---

(١٠٩) خارطة الحنين، ص٩٢.

قراءة في ديوان "فراشة في الدخان"
للشاعر فتحي عبدالسميع [110]

غربة الذات بين الحلم والجدران والكونية

يفجِّر هذا الديوان في النفس المتلقية الكثير من مشاعر الحزن، ويشعرنا بعمق اغتراب الشاعر عن وجوده، وهو يتماس مع الكثير من التجارب الشعرية في شعرنا المعاصر، فكأنَّ الجميع يعيش حالة حزينة، الكل يتعاركها ويعاني منها دون أنْ نذكر عوارضها ولا نتعمق أسبابها، وهي أسباب معروفة تعود لأحوال سياسية وحضارية واجتماعية، يعاني منها الوطن وتقاسي ويلاتها الأمة، إننا نتداول ونتحرك في هذه الحالة السوداوية، وقد تحوَّلتْ من مجرد شعور بالكآبة إلى حالة اغتراب وجودي، وكما يقول شاعرنا في قصيدة "استدارة" متعاملًا مع هذه الحالة برؤية جمعتْ الزمان والمكان فيها:

ما الذي يبهج؟
لا أنا حادي الوقت
لا أنت ما يحمل الهودج
أستدير بانشودتي
أنتحي موسمًا أخرسا
البنايات مغسولة بالنحيب
الشوارع خالية من عبيرك
كل الخرائط معتوهة
بالدماء الضياء أكتسي [111]

---

[110] فتحي عبد السميع، فراشة في الدخان، سلسلة إشراقات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٨م.

[111] الديوان، ص٨٥.

فحين تنتفي البهجة، ويكون التساؤل عن مسبباتها في حياتنا، نعلمك أنَّ انتفاء مطلق، ونرى ظواهر المكان: بنايات غارقة في دموع النحيب، والشوارع خالية من الحبِّ، وتغيِّم الخرائط، إنها رؤية بصرية نابعة من ذات تعاني عزلة واغتراب، ومن ذات ترى أنها غير حادية للوقت، سعي "فتحي عبدالسميع" إلى أنْ يقدِّم تجربة جمالية في هذا الديوان محاولًا أنْ يصهر أزمة الأمة في أزمته الخاصة، فباتتْ كلتا الأزمتين واحدة، وباتَ الهمُّ مشتركًا، وامتزج الجمالي مع الرؤيوي في قالب واحد، ويمكن أنْ نلحظ ذلك في البنية النصية.

• • • •

أولًا: الحلم/ الكابوس:

والحلم يشمل ما في اليقظة والمنام وكل ما يتخاتل في المخيلة، ويكون معبِّرًا عن رغباتها الدفينة، ويتخطى بذلك دلالة الرغبة في الجميل والمشرق إلى التعبير عن المكبوت، وهذا شاعرنا يصدمنا منذ القصيدة الأولى بالنص/ الحلم/ الكابوس، فيقول في قصيدة " نهايات لم أبدأ ":

أفرك عيني وأصحو
أين أنا؟
لا الليل يطل من البرواز
ولا الصبح
ما من لون يصفح عن درب
ما من تكوين يدركني
ليس سوى أطيار يابسة
وروائح سوداء
وأطلال يأكلها الملح (١١٢)

---

(١١٢) الديوان، ص٧.

ليس عبثيًا أنْ تكون هذه القصيدة في مطلع نصوص الديوان، فإنها تمثِّل مفتاحًا للرؤية الكلية فيه حيث تغرقنا من عنوانها في مشاعر الاستسلام للواقع الكئيب، ونحن لم نصنعه، ولا نعرف مسبباته بقدر ما نحن غارقين في لجته، والأدهى أنه يتخطى الزمن؛ ليصبح جزءًا من المستقبل/ النهاية التي يقرُّ أنه لم يبدأها، أي: ليس طرفًا مشاركًا فيها، وإنما هو ناتج من نواتجها.

في المقطع السابق، نعجب من فعل السارد (الشعري) فهو يصحو فاركًا عينيه إمعانًا في دلالة اليقظة، ومن ثمَّ نفاجأ بجو كابوسي: لا ليل ولا صبح، حالة كونية رمادية فيها الدروب غائمة، وافتقد هو وجوده الجسدي، ولا يرى سوى علامات الخراب: أطيار يابسة، روائح سوداء، وأطلال مالحة، إنه المكان الكابوس.

ونتوقف عند دلالات الوصفية، إنها تجمع الموت في طياتها، فالطيور اليابسة تعطينا دلالة الجفاف الذي يصيب الجثة في مرحلتها الأخيرة، والروائح ليستْ عفنة وإنما سوداء، فاختلط البصري/ الأسود مع الشمي/ الروائح، ضمن مفهوم تراسل الحواس؛ لتكون الدلالة كابية، وهي رائحة ناتجة عن يبس الطيور، ويختتم بالملوحة في الأطلال، وهي دلالة تذوقية دلالة على تكلُّس الأطلال، هذا كله يدخلنا أجواء الغربة ومخاصمة ما حولنا، وقد أبان هذا في قصيدته "الجدران"، فيقول:

أمرُّ على البيوت

فلا أرى غير الحوائط

لا أرى غير الدماء تسيل من بين الشقوق..

أغربة تحط على شهيق النخل والجميز؟

أغربة تحط على المنازل والمآذن؟ (١١٣)

غام المكان، فلفظتْ البيوت ساكنيها، فخرجوا من شقوقها دماء سائلة، واستحالتْ الغربة من دلالة روحية إلى دلالة مادية: دم سائل، وشهيق، وطيور تحطُّ على

---

(١١٣) ص٦٩.

المآذن والمنازل، فلا عجب أنْ يكون عنوان القصيدة "الجدران" فقد انمحى الإنسان، وتلاشتْ تفاصيل الأمكنة، وبقيتْ الجدران شاهدة.

• • • •

ثانيًا: الظل والدخان بوصفهما عنصرين كونيين:

تبدو عناصر الكون: شمس، سماء، قمر، ظلال ودخان...، شديدة الالتصاق بالذات الشاعرة المغتربة، فكأنَّ الكون اغترب مع الذات، وكأنَّ الذات صنعتْ كونها بعناصر جديدة، وهذا أحد تجليات الحداثة حيث يسعى الشاعر إلى تكوين قلعة شعرية خاصة به تُشابه دنيانا تكوينًا، ولكنها محملة بعبق الغربة، ولعلَّ أبرز ما يتجلى في عناصر الكونية هنا الظل، وفي قصيدة "الظل بمفرده" يقول:

يزهو بظل غامض

وفراشة تمشي معه

يعدو ويسقط

لا يكف عن السقوط والقيام (١١٤)

إنَّ دلالة الظلال مرتبطة بوجود أصل الشيء أو الشخص، فلا ظل دون أصل وعندما يتواجد الظل وحده، فهذا دال على غياب أصله، وهذه إحدى نواتج الاغتراب أنْ تصبح الشخصيات ظلالًا فالواقع محا أصولها، وفي المقطع السابق، تتفاخر الذات الشاعرة بظلها الغامض، فهي لا تعرف كنهه، وهذا الظل يمارس حياة صاحبه بأكملها: سقوط وقيام وركض ولكنه يظل ظلًا، وهنا نجد الفراشة تصاحبه، والفراشة إحدى مفاتيح الدلالة في الديوان، فالديوان يحمل عنوان "فراشة في الدخان" وهنا الفراشة تصاحب الظل، وبين الظل والدخان علاقة مشابهة فكلاهما ضبابي غير واضح.

---

(١١٤) الديوان، ص٢٣.

أيضًا، نطالع في إهداء الديوان الظل، حيث يقول إنه أهداه لأحبابه:

انتظرتموني كثيرًا في الهجير

وهذا ظلي

اقبلوه وأمركم لله (١١٥)

ونرى هنا أنَّ الانتظار كان للذات الشاعرة/ التي يحبونها، ولكنْ لم تأتِ الذات بل جاء ظلها، فالذات المغتربة متلاشية، وهم أحبابه عانوا هجير الشمس، ثم نفاجأ بنص عنوانه "فراشات الدخان" معمقًا الدلالة الكلية للديوان، إنها دلالة نجدها مع أولى عتباته، وهي عنوان الديوان وتتدرج بنا عبر صفحات حتى تصدمنا في هذه القصيدة، التي يقول فيها:

ذات يوم

يا فراشات الدخان

سوف تنفض الرياحين

وتنهار المرارة

ذات يوم يا فراشات الدخان

ستكونين نسورًا، وأنا أبهى منارة (١١٦)

عندما تشتعل النيران ويرتفع ضوؤها ويشتد دخانها، تأتي الفراشات تتطاير، إنها كائنات ضعيفة، لا تطمع إلا في ضوء تسرح فيه، وهنا تكون دلالتها معبِّرة عن الذات الشاعرة المغتربة، فالذات تعاني ضعفًا كالفراش، وتتمنى أنْ تحقق ما تصبو إليه، وفي المقطع السابق، يكون ختامه متوحدًا بين الفراشة والذات: الفراشة تصبح نسرًا في دلالة عن القوة، والشاعر يكون في علياء المنارة، ونلحظ دلالة السموق بين النسر والمنارة، التي تعطينا تقابلًا ضمنيًا مع الذات الغارقة بين الجدران والشقوق، كالفراش الطائر حول الدخان.

---

(١١٥) الديوان، ص٣.

(١١٦) الديوان، ص٧٤.

ثالثًا: الأشخاص:

مثلما ابتنتْ الذات الشاعرة عناصر قلعتها من جدران وظلال ودخان وفراشات، نجد أنها تجتذب إلى قلعتها أشخاصًا تحاورهم وتناجيهم، وقد حضر الأشخاص كأسماء لا نكاد نتبيَّن معالم ذواتهم، فقد ذابوا في أتون الاغتراب، وهي رؤية متسقة فإذا كان الجسد مطموسًا، والظل هو الحاضر، يكون من الطبيعي أنْ تغيب الشخوص وتتهشم ذواتها، يقول في قصيدة "فوق رماد الصبوة"، وهي مهداة إلى عطية حسن:

ماذا يملك

غير وريقات يجفل منها الحبر

وعشق امرأة تبتعد

وعينين مهشمتين

تطلان على أطلال؟

كل الكلمات مجوفة

واللحظة مرآة رثة [١١٧]

نفاجأ في الإشارة التي تلتْ هذه القصائد إلى أنَّ "عطية حسن" شاعر من قنا، ساهم في تكوين شاعرنا وفي اغترابه، وقد رحل عطية حسن عن الحياة، بينما ظل صديقه/ شاعرنا يعاني رحيلًا مختلفًا في الحياة، وفي هذا النص، نجد أنفسنا في علياء زائفة عبر الجمع بين الصبوة، وهي قمة حالات التجلِّي والحبِّ ولكنَّ الرماد يكسوها، وهذا يعني أنَّ ما تحت الرماد إنما هو براكين منطفئة، ولأنَّ الشاعر لا يملك إلا وريقات وكلمات، فإنَّ الخطاب هنا يعبِّر عن حالة من الجفاء بين الشاعر والكلمة، وبين الشاعر والمرأة، والمرأة سبب للصبوة، فالحبر يجفل من الورقة، والكلمات جوفاء، والمرأة تبتعد، والزمن فاقد كل معانيه، فهو كائن مادي كالمرآة، ولكنه مرآة لا تعكس شيئًا من المشاعر والأفكار، وهذا يعني أنَّ الشاعر/ عطية

---

[١١٧] ص٣٧ .

مثلما صارتْ عيناه مهشمتين لا ترى الوجود إلا أطلالًا، وكلماته جوفاء، ومرآته خربة، فهذا يساوي الموت. ونفس الأمر يكون مع الشعراء والأدباء: سيد خضير، سيد عبدالعاطي، محمد نصر يس، محمود الأزهري، إمبارك إبراهيم، محمود مغربي، ثلاثة منهم غابوا عن الحياة والآخرون يتعاورون الاغتراب في الحياة، ويبدو أنَّ الوشيجة بين الموت والاغتراب متقاربة إنْ لم تكن واحدة، كما أنَّ الخطاب الشعري نزع هنا إلى الواقع بأشخاصه محاورًا إياه، كاشفًا عن تناقضاته التي هي سبب الاغتراب لكل هؤلاء، حيث يقول مناجيًا إمبارك إبراهيم:

اصنع ثقبًا في سقف البيت

ودع نهرك يصعد

الفرصة خاطفة

والعطف يقلبنا في كفيه

لماذا نستسلم لغلاظ يفترشون البوابات ؟ [١١٨]

فإنَّ الواقع مصاب بالعطن، ولا مفر أمام المخاطب إلا الفرار، ولأنَّ الدنيا معطنة لا يمكن الهروب إلا عبر ثقب، وعلى الذات أنْ تتخلى عن جسمها، وتكون حالة أخرى، حالة النهر.

• • • •

رابعًا: البنية الأسلوبية:

إننا أمام بنى نصية، جمعتْ العديد من الخصائص الجمالية والأسلوبية، وكانتْ الجناح الموازي الذي حمل هذه التجربة إلينا.

---

(١١٨) الديوان، ص٥٥.

ولعلَّ أولى هذه الخصائص، هذا القاموس الشعري الذي احتضن التجربة عبر مفردات وتراكيب تعاورتها النصوص، ضمن دلالة الديوان الكلية، ولعلَّ أبرزها: (الجدران، الأطلال، الشوارع، الظل، الصرخة، الجحيم، الهجير، الدمعة، محموم، الطير، الجمر، الوقت، الزمن..) وعندما نتأمل هذه الكلمات، نجد أنها تمثِّل أحجار القلعة الشعرية التي بناها الشاعر، وهي في دلالاتها تنقل لنا الأم الاغتراب ومعاناة الذات، ونسجل للشاعر أنَّ هذه الكلمات يمكن أنْ تكون مفاتيح دالة، إلا أنَّ التجربة بها ثراء واضح في القاموس الشعري، وكأنَّ الشاعر ينهل من بحر، ولا ينحت من صخر.

الخصيصة الثانية: صخب الموسيقى، وهو صخب يمكن أنْ نميَّزه في العديد من القصائد، منها قصيدة "صفية" حيث يقول:

مَنْ يملك رية؟

منذ ثلاثين خريفًا، يتدحرج فوق الحصباء

وها هو يرقد في حجر صفية..

وجداول خضراء

ومليون صبيَّة

يا غُلب صفية..

الشهقة مجمرة

واللغة عصيَّة..

وصفية تعدو في الأحزان

بشعر محلول

قوام يخدش ضيه

يا غُلب صفية (١١٩)

---

(١١٩) الديوان، ص٥٢، ٥٣، ٥٤.

تكاد تكون القصيدة في الإيقاع والقافية متماثلة مع المراثي الشعبية، التي نسمع من وراء نحيبها وعويلها إيقاعات لحنية متدفقة متسارعة تناسب حزن النفس، ونشيج القلوب هنا كنا يقاع بقافية الهاء، التي تنقل ولهَ النفس وتخرج زفيرها، وباستخدام تركيب شائع "يا غُلب.." حيث تمَّ توظيفه في ثنايا القصيدة، وشكَّل تكراره مفتاحًا للانتقآلات النصية، وعزفًا موازيًا على إيقاع الحزن.

الخصيصة الثالثة: التكرار، ويكاد يقتصر في الديوان على التكرار لتركيب بعينه، كما في تكرار "يا غُلب صفية" أو تكرار لمقطع شعري كما في قصيدة "فوق رماد الصبوة" حيث يقول في المطلع:

يحكم غلق النافذة ويهمس:

كل الكلمات مجوفة

واللحظة مرآة رثة

ثم يقول في الختام:

الصرخة تلو الصرخة

والجثة تلو الجثة

كل الكلمات مجوفة

واللحظة مرآة رثة (١٢٠)

فجاء التكرار المقطعي عنوانًا على تأكيد الرؤية من المطلع إلى الخاتمة، فلا فائدة من الفعل البشري، فالجثث متتالية والصرخات متجاورة، والكلمات لا طائل من ورائها واللحظات متهرئة.

الخصيصة الرابعة: الكتابة عبر الرمزية وكثافة الصورة والتركيب، وهي من خصائص شعر الحداثة حيث نجد بنية نصية تجمع طيات وتراكمات رمزية ولونية

---

(١٢٠) ص ٣٧، ٣٨.

وبلاغية وتركيبية، لا يمكن تفكيكها إلى عناصر بقدر ما يمكن التعامل مع إيحاءاتها، يقول في قصيدة "براق":

لو تعرف ما في الزنزانة من الأوطان

لأبصرتُ الموت ملاذًا

وربحتُ براقًا (١٢١)

إننا أمام خطاب شعري مزج الرمز: الزنزانة، المشنقة مع المرور الديني: البراق؛ لتوليد دلالة الرحيل عن هذا العالم، فيكون الموت ملجأً؛ لأنَّ الوطن فيه زنازين ومشانق، ويكون الرحيل بركوب البراق حيث السباحة في العلياء.

يشكِّل هذا الديوان علامة على اغتراب الذات واغتراب الوطن، ضمن بنية شعرية جمعتْ تميُّزًا في البناء والتركيب، وجعلتنا ندور في رحى غربة لن نخرج منها إلا برؤية جديدة للحياة والناس والكلمات.

• • • •

(١٢١) ص ٨٩.



شعر العامية

تأويل البناء والتشكيل

قراءة في ديوان "المكان جواك محاصر" [١٢٢]

للشاعر محمد حسني إبراهيم[١٢٣]

الشفافية تغلِّف الكلمات والرؤى

إنها كتابة تلقائية معبِّرة عن الحياة، هذا ما نشعر به عندما نطالع نصوص هذا الديوان، فهو ينثر الحياة، الناس من حوله، الأمكنة، المواقف، تقلُّبات الزمان، مشاعرنا المتغيَّرة بشكل عفوي، وكأنه شاعر لحظته المعيشة، يغتنم كل شعور يساوره، فيتعمقه شعرًا وينثره إبداعًا.

أولى عتبات الديوان عنوانه، وهو في نفس الوقت عنوان القصيدة الخاتمة، وما بين عنوان الغلاف والقصيدة الخاتمة، نطالع فلسفة تتعامل مع المكان من منطلق شمولي، فليس المكان مجرد فضاء مادي، بل هو الحياة بزمنها وشخوصها، وهو عمرنا الذي تتسرَّب سنواته تباعًا، ولا نملك إزاءها إلا أنْ نسجل ما يعن لنا، والشاعر يسجله شعرًا.

في القصيدة الخاتمة، يقول:

ومن يوم وعيت ع الدنيا وحاسس أن فيه حد

مراقبني زي ضلي

أو بمعنى أدق شوية حد متسلط على

ماليش دعوة برضه هاعمل اللي أنا هعمله بالظبط

....

شوف هو اللي ف دماغي ف دماغي

---

[١٢٢] محمد حسني إبراهيم، المكان جواك محاصر، دار اكتب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨ م.

[١٢٣] شاعر من الفيوم، أصدر عدة دواوين: مواسم الجوع والعطش، أول خطاوي العشق موت، عرايس النيل، المكان جواك محاصر، أنا الشرير بتاع الورد.

وإن كنت مصمم

شوف وبس

في العودة مرة ثانية إلى عنوان هذا النص والديوان، تستوقفنا لفظة **"جواك"** إنها تثير فينا الكثير من المشاعر، وتذكَّرنا بفلسفة "الجوانية" التي نظر لها د/عثمان أمين في كتاب حمل اسمها، تستمد هذه الفلسفة رؤاها من مفهوم العمق، فمخطئ مَنْ ظن يومًا أنَّ ذاته صنيعة أفكاره هو، إنما الذات صنيعة القيَّم المترسخة في أعماقنا، والمستقاة من بيئتنا الاجتماعية والدينية، الجوانية فلسفة تعترف بالعمق التاريخي والقيَّمي، وتقرُّ أنَّ قيَّمنا ورؤانا ليستْ وليدة اليوم، وإنما هي وليدة تراث يضرب في التاريخ وفي أعماقنا وتحمله جيناتنا، وتنادي أنَّ كل فرد يعيش سعيدًا لابد أنْ يجهر بجوانيته بتلقائية وشفافية، وهذا ما نجده لدى شاعرنا، يقول: "ماليش دعوة برضه هاعمل اللي أنا هعمله بالظبط"، شوف هو اللي ف دماغي ف دماغي" وبالتالي نجد موقفًا شعريًا وحياتيًا، فالشاعر يقرُّ أنه سيفعل ما تمليه عليه ذاته، تلك المشبعة بالجوانية، وهو لا يقبل أنْ يتراجع عن هذا رغم أنه يستشعر أنَّ هناك مَنْ يراقبه، في إشارة إلى اغترابه الوجودي، فالغريب يشعر أنَّ كل مَنْ حوله يراقبه والعيون تتابعه، ولكنَّ الجوانية تملأه، ويتخذها منطلقًا له.

ويقول في ختام النص والديوان:

خلي بالك

دي الأرض بتحضن خطاوي اللي عايشينها

وعارفاهم

وتديهم وما تخدش منهم غير فياضة عمرهم

والزمن حدوتة هانعيشها وكل واحد له الحق

يحكيها زي الورق المكتوب له تمام

تخطتْ دلالة المكان من المكان الضيق المحيط بنا إلى المكان/ الأرض بكل رحابتها، التي تتسع لخطواتنا وتحتضن رؤانا "دي الأرض بتحضن خطاوي اللي

عايشينها" وأيضًا شملتْ دلالة المكان/ الزمان، فيتجاوز الفضاء المادي إلى الزمني، والزمني عند الذات الشاعرة العمر والسنين المنقضية، وكأنَّ المكان هو الحياة: زمنًا، أشخاصًا، مواقفَ، وطبقًا للمفهوم الجواني، فإنَّ كل ذات لها الحق في التعبير عمَّن وعمَّا تريد؛ لأنَّ الزمن حدوتة/ حكاية الكل يعايشها، وحق التعبير مكفول للجميع.

فاتسق عنوان الديوان مع رؤية القصيدة الختامية مع رؤية الديوان الكلية، وهو ما يمكن أنْ نعبِّر عنه في محاور دلالية تشمل الجماليات التي تشكَّلتْ من الرؤية، والرؤية التي أنتجتْ بُنى نصية.

• • • •

أولًا: الأسماء :

حين تكون الكتابة عن أشخاص مذكورين بأسمائهم، فإنها كتابة شديدة الصدق، تعبِّر عن علاقة مباشرة بين الذات الشاعرة وبينهم، وقد اشتملتْ نصوص الديوان على أحد عشر نصًا، عناوينهم حملتْ أسماء الشخوص بشكل مباشر، وتنوعتْ هذه الشخوص في علاقاتها مع الذات الشاعرة ما بين الابنة، والأصدقاء الشعراء حتى نصل إلى نص حمل اسم الشاعر نفسه.

وتنوعتْ الرؤية في هذه النصوص ما بين موقف معبَّر عنه، ورؤية كلية تشمل نظرة الذات الشاعرة للشخص نفسه، ولحظة عمرية عابرة.

يقول في قصيدته "نورهان":

تعرف العيال بيكبروا..

قالتها أمي وهي بتشاور على بياض

شعري من السوالف

وكأنها بتحاول تضحكني لما الكلمة سرحتْ ف دماغي

"ورهان" ابنة الشاعر، وحمل عنوان النص اسمها، والغريب أنَّ الشاعر لم يتناول العلاقة المباشرة بينه وبين ابنته، وهي علاقة يومية دافئة تشتعل بها لحظات العمر، مثلما درج الشعراء وهم يناجون أبناءهم، بل كانتْ الابنة هي الحاضرة في هامش الحوار بين الشاعر وأمه، وفي الهامش النصي أيضًا: بياض الشعر، ورؤية الجدَّة للحفيدة، أصبحتْ الابنة علامة على عمر ينقضي، وجيل يولد، وشيب يزحف، إنه نص التأمل، وجاءتْ الابنة علامة على تأمل الجدَّة والابن لعمر يتتابع، لا نشعر به إلا عند رؤية مَنْ يأتي من أصلابنا.

وفي نص "نادي حافظ":

املا بقك من حنين النيل

تف ع الصحرا ف طريقك

رايح تخلي الدنيا مره تبل ريقك

ولا تبل خدودنا دمعة للفراق

رايح تخلينا حزانا بفرحتك

طب رحت فين...؟

النص يحمل رؤية الشاعر بشكل كلي إلى صديقه الشاعر "نادي حافظ" المغترب في الخليج منذ سنوات، ونرى غربة الصديق في صحراء، بينما الوطن نيل رقراق يبل ماؤه عطش المغترب، وتأخذ العلاقة طابعًا خاصًا، فالفراق بين الصديقين الذي يتكرر بشكل دائم، حيث يلتقيان فترات قصيرة ثم تتباعد الأمكنة بينهما، وهذا ما يجعل الفرحة مكسوة بالحزن.

أما نص "أيمن بكر" ففيه:

دلوقتي هاتدق الساعات وتفكرك

فاتت عليك وكأنها

بتقول صباح الخير ومشيت قبل

ما ترد الصباح

....

مريم هتفرح بالشموع

دنيا هاتفرح ف ديل البنطلون

وتبوسها يمكن تنبسط

يكاد يكون الزمن عنصرًا جامعًا لقصائد الأشخاص، فإذا كانتْ نورهان علامة على سنوات عمر تنقضي، وكان نادي حافظ علامة على لحظات زمنية تحمل فرحة عند الالتقاء وحزنًا لتوقُّع الفراق، فإنَّ "أيمن بكر" (الناقد الأكاديمي) علامة على زمن مرحلي، بدتْ من مناجاة الشاعر له مذكرًا إياه بساعات العمر المتتابعة، وعلامات هذه الساعات ابنتا أيمن بكر، اللتان تبدوان فرحة مغايرة، تُخرجان "أيمن" من شروده الذي منعه من الرد على تحية الصباح، موقف بسيط استدعى أنْ يكون النص مناقشًا لمظاهر عديدة من حياتنا.

وفي القصيدة التي حملتْ اسم "محمد حسني" نلج أسطرها، وفي وعينا أنها خطاب مباشر من الذات الشاعرة إلى نفسها دون قناع وبشفافية، وقد جاءتْ هذه القصيدة خاتمة لقصائد الأسماء، يعلن بها الشاعر أنَّ شفافيته في الخطاب الشعري قد وصلتْ ذروتها مع الآخرين، وها هو الآن يحاور ذاته، فيقول:

تستلف شكلي وأحوالي وظروفي

أستلف

حتى البطاقة والأسامي والصحاب

حواديت هتنقسم ما بينا

....

عايز تاريخ، هاديك وجع

ونعيش المفاجأة

فالذات الشاعرة تواجه نفسها بخطاب حواري، تقرُّ فيه أنَّ هذه الشخصية إنما هي شخصية مستعارة، وعلامات هذه الشخصية ورقية تتمثل في البطاقة الشخصية،

وأسماء يعرفها، وأصحاب يصادقهم، ولكنَّ الخطاب الشعري يدين هذه الحياة التي يحياها محمد حسني، فالصدق غائب وما حوله مستعار، وفي حالة المصارحة سيكون ألمًا "عايز تاريخ، هاديك وجع".

ونفس المصارحة نجدها في قصيدة حملتْ دلالة زمنية مباشرة "من ٤٣ سنة وبالتحديد ١٩٦٧/١٢/٣١م" وهو تاريخ ميلاد الشاعر، فيقول:

والدنيا بالنسبة لك، كام نتيجة بتفرها بإيدك

ومالكش حرية الحركة فيها بمزاجك

سيبها كده ولحد ما تخلص عديها

ولحد يوم / /

العلم عند الله

فالزمن لديه مجرد أيام ورقية في النتيجة المعلقة، وأدرك جيدًا أنَّ القدرية عنصر متحكم في حياتنا، وهذا وجه آخر لشفافية الرؤية حيث أدرك أنَّ حجم مساحة الحرية محدودة للفرد، والحرية هنا حرية الميلاد والوفاة والولد والزوجة والرزق وهكذا كانتْ الخيارات محدودة.

الخطاب الشعري - كما هو الملاحظ - بسيط واضح شفاف، خلا من تراكمات البلاغة لصالح التعبير المرهف والكلمة الموحية، ويلجأ إلى التعبير الحركي "والدنيا بالنسبة لك، كام نتيجة بتفرها بإيدك" إنها صورة بصرية حركية، نقلتْ الدلالة بشكل فاعل يلتصق بالذهن؛ لأنه مرتبط بفعل يومي عندما نمزق كل يوم ورقة النتيجة، ولا نعي أننا نعلن عن بدء يوم جديد في حياتنا، ونهاية سنوات سابقة.

• • • •

ثانيًا: ملتقطات العولمة:

وتبدو في عالم الإنترنت، وثقافة (Take away) وقد تعامل الشاعر مع بعض نواتجها، محاولًا أنْ يقيم علاقة ما، فيقول في قصيدة "E_mail" :

وتشوف بلاوي الناس فتهون عليك البلوى

وتتحمل...

ولكن إذا فتحت دماغك لأي حاجة على الشاشة

ممكن يدخلوك بسهولة

ويرموا عليك هدومهم

أصبح الإيميل وهو هنا بدلالة (الشات) حيث يلتقي الناس ويتحاورون، إنه وسيلة للتواصل الإلكتروني، وهو تواصل فيه كمٌّ كبير من الصدق والكذب في آنٍ واحد، فالصدق حينما نعلم شخصية مَنْ نحاوره، والكذب عندما يدخل الفرد غرفة الدردشة بكينونة تخالف واقعه، ويعيش سويعات في كينونة أخرى تتطور بمرور الوقت من كذِّب إلى صدِّق، وقد باتَ هذا الأمر سلوى الكثيرين من المحبوسين خلف الجدران، وهنا تُظهر الذات الشاعرة كيف أنَّ هذا التواصل يمكن أنْ يقتحم دواخل الإنسان، وكأنه يرتدي ملابس الآخرين؟.

وفي قصيدة " تيك أوي ":

دقيقة حداد

وننسى كل ما قلناها

عن الحبسة وعن ضيقة مخاليقك

عشان غضبان على عبادك

تحوَّلتْ دلالة العنوان من دلالة ثقافة المطعم، حيث يطلب طعامه سريعًا ويتناوله أسرع في السيارة، أو مستندًا لجدار، أو على مقهى إلى مجرد دقيقة حداد على

أحوال الإنسان من الضيق والكآبة، وكانتْ الدلالة مشتركة في سرعة وإيجاز الوقت، مثلما صار كل شيء في حياتنا.

ونجد هذه الدلالة أيضًا في قصيدة "ميزد كولMissed call " حيث تتخطى من مجرد رقم على الهاتف النقَّال لم يتمْ الرد عليه إلى قصة حبٍّ لم تكتمل، وظلتْ عالقة في النفس، مثلما يعلق الرقم على الهاتف، كما يقول :

على أول العتبة القديمة يفتكر

كانتْ هناك مريلة/ بتحب شكله تفرحه

تلعب معاه

• • • •

ثالثًا : الكتابة بتقنيات السينما:

وهي شكل جمالي، نلحظ فيه الكثير من تقنيات السينما : المونتاج، التقطيع المشهدي، التصوير البصري الخارجي، رهافة اللقطة، وقد شاع كثيرًا في الكتابات القصصية والشعرية، ويعد وسيلة جمالية جديدة في النص الإبداعي.

وهذا نجده في العديد من القصائد، حيث يقول في قصيدة "مشاهد من فيلم بجد":

على خط الحدود

هتروح ويلبسوك الكاكي

وتستلم سلاح من غير ذخيرة

وتقف فارد صدرك باصص لفوق..

اتنين ع الخط التاني، نفس العرض السينمائي

واحد لابس أغمق سنة فارد صدره

من العنوان، يقرر الشاعر أنَّ الرؤية السينمائية حاضرة ولكنه يكسر إيهام المتلقي، فالفيلم جدي واقعي عكس الفيلم المعروض في السينما، فهو كذبة متفق عليها بين صناع الفيلم ومشاهديه، أما هنا فجدية الفيلم تعني حدوثه في الواقع، حيث باتَ خط الحدود منكشفًا، فالجنود دون ذخيرة، وهم في العراء والموت أمامهم، ومن مات لا قيمة له.

اللغة هنا لغة العيون التي ترصد وتراقب، وهي مدونة بضمير المخاطب، ويعني أنَّ هذا واقع للذات الشاعرة، والقصيدة لمَنْ يتأملها عبارة عن فيلم بدأ بعرض الصورة واختتم بالصوت، صوت البطل الذي واجه العدو على الحدود، حيث يقول:

ارفع صوتك

وبعز ما فيك ابتدي/ تحيا..

المواطنة بتاع زمان..

بس الأمر الصوت بيطلع عكس صوتك

أو بيدبلج على الصورة انتصارهم.. مش عليك

صارتْ هنا الذات الشاعرة كالمخرج السينمائي الذي يوجه ممثليه، واستخدم الشاعر لفظة "يدبلج" في إشارة إلى الزيف الإعلامي الذي نعايشه، حينما يكون المعروض على الشاشات مخالفًا المنطوق الحقيقي.

وتقنية السينما تبدو أيضًا في الوصف المشهدي الدقيق، يقول شاعرنا في نص "انت تبع مين":

يقف ف نص الشارع

ويقول له فين الرخص وإزاي بتخش

مخالف ف طريق عام

ما يعرفش يرد عليه خالص

ويقول له " انت تبع مين"

هذه لقطة مدونة من سيناريو فيلم، نرى ونسمع فيها كل التفاصيل، والموقف بسيط الكلمات وجيز اللحظة، عميق الدلالة في وصف تفاهة الإنسان المواطن في وطن لم يعد له مكان فيه، فحتى الشارع المجاني الذي يحقُّ للجميع: الفقير والغني السير فيه هنا مَنْ يقف وسطه يعترض المارة، ويسألهم ويحقق معهم، ويمنعهم من السير، إنها دلالة تقترب ممن يفرض ضريبة الهواء على الناس، فيحاسب كل صاحب بيت على عدد النوافذ في بيته ويطالبه بمقابل لها، علمًا أنَّ الماء والهواء حقوق للناس جميعًا.. هل هو استلاب الوطن ؟.

وتبدو المكاشفة أوضح في قصيدة "سبحانه من أنزل ملايكه تخطفك الجنة حدف"، وهي مرثية لمحمد عبدالمعطي الشاعر الإنسان :

لما تتفرج على سيناريو الحدوتة وتعرف

كويس إن فيه

حاجة مش مفهومة

لا للمخرج ولا للبطل ولا حتى للجمهور

تعرف انك قدام سيناريو مش سهل حد يقلده

هذه القصيدة تعبِّر عن حالة النضج الفني للشاعر محمد حسني، فهو يكتب من علياء، يرى الوجود والحياة مجرد آلات وحركات في أيدي أكبر منها، وتصبح الحياة كلها ونحن منها، سيناريو محكم الصنع لا مجال للتغيير فيه، كل ما نملكه هو الاستسلام لأحداثه.

الكتابة عبر تقنية السينما لدى شاعرنا، تقودنا إلى حقيقة أنه يتجاوز المفهوم المعتاد في الاستفادة من فنيات الكتابة السينمائية في الكتابة الشعرية، وخاصةً مفهوم الإيهام للمتلقي إلى التعبير بشكل مباشر عن حقيقة الوجود، وأنه لا إيهام فيه، فالواقع سيناريو معروفة ومحسوبة مشاهده، والمخرج ومعاونه في علياء الكون، يصرفون شؤون خلقه.

إنَّ تجربة محمد حسني تجربة غنية، عميقة الدلالة، يمكن أنْ نقرر أنَّ الشفافية أبرز ملامحها، وهذا جعل التقنية الفنية في الكتابة قليلة الكلمات عميقة الدلالة، تخلصتْ من الرمزية لصالح كتابة حرة مفتوحة الدلالة، مؤطرة بالحكمة والنظرة المتأملة للحياة والناس.

• • • •

قراءة في ديوان "السما بتمطّر أرواح"

للشاعر محمد حسني إبراهيم

الرومانسية تتعطر بالكونية

عندما نطوف بقصائد ديوان "السما بتمطر أرواح" [١٢٤] لمحمد حسني إبراهيم يثور تساؤل: هل هناك عودة أخرى إلى الرومانسية؟ يُطرح هذا الاستفهام مع شاعر انشغل كثيرًا بقضايا المجتمع وهموم الأمة وعناء الوطن، وفاضتْ بها الكثير من قصائده، ولكنَّ هذا الديوان يشكِّل حالة جديدة من الرومانسية، وهي ليستْ جديدة على الشاعر، فهي منبثة في ثنايا نصوصه منذ تجاربه الأولى، ولكنها هنا تأخذ طابعًا جديدًا، يكتسي بأريج النضج العمري، وينضح بالحكمة التي تشربتْ بها نصوصه، وهي حكمة من الحياة وتراكم التجارب، وكأنه بعدما تخطى مرحلة الشباب سنيًا يعيد قراءة العشق بروح جديدة، يقول:

وانت ماشي فارد دراعاتك على الآخر

وتسيب كل تفاصيلك

وتتأمل الحيطان والشبابيك وكل رسمه مرسومة بالظبط

"فارد دراعاتك" تعبير يعبِّر عن عشق الحياة، والرغبة في المزيد منها، والعبِّ من لحظاتها، ومن ثمَّ ينقلنا الشاعر إلى حالة الصورة التي سنجدها في أساس بنية الديوان الجمالية، ولكنها ليستْ صورة تقف عند حبس الظل، ويبدو البشر فيها ثابتين متجمدين، إنها صورة الحياة بكل ما فيها من لحم ودم ومشاعر، وبدأ رسم الصورة من الذات الشاعرة "تسيب كل تفاصيلك" ثم يتأمل الجمادات والأشياء من حوله "الحيطان والشبابيك" وما حوته من رسم والتي هي في الواقع شواهد على تجارب سابقة اختزنتها أعماق الذات، يقول:

---

[١٢٤] منشورات دار إيزيس للفنون والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

ف صفحة من كشكولك القديم

اللي عدى عليه عمرك كله

تطير معاها بكل هدوووووء

وتحاول تكلمها.. تقرب منها.. هي روحك

وانت بكل بساطة مش بتحلم ولا ماشي ف

معرض صور

انت بتبص جوه روحك بس بجد (١٢٥)

"الكشكول القديم" هو الوجه الآخر من رسوم الحيطان والشبابيك، وكأنَّ الذات الشاعرة تستند على رصيدين، وهي تلج هذه التجربة الجديدة، تجربة العشق في مرحلة النضج، وقراءة الذات والأنثى بروح كونية كبرى.

- **بناء الديوان:**

هذا الديوان تجربة جديدة في مسيرة محمد حسني، فقد كان ديدنه مثل جلِّ الشعراء في إنجاز دواوينه السابقة انتخاب أفضل قصائده وتجميعها وتنسيقها في ديوان، ولكننا هنا ومنذ النظرة الأولى على فهرس النصوص نلاحظ أنها تعبِّر عن حالة شعورية وشعرية واحدة، وكأنها كتبتْ بنفس واحد في زمن متقارب، وبنفس شعري جمالي واحد، وبتعبير أدق "إنه ديوان النفس الواحد" وهذه تجربة تضاف إلى رصيد الشاعر جماليًا، وتعبِّر عن منجز شعري فريد في شعر العامية الآني، فمنذ زمن بعيد لا نجد الديوان/ القصيدة، وندر مَنْ يكتب هذه التجارب؛ لأنها تتطلب حالة من الوجد والمعايشة المستمرة التي يصعب على الشاعر أنْ يعيشها في خضم حياة تأخذ منه أكثر مما تعطي.

ومن هنا يُفهم الديوان بمدخل رأسي ورؤية كلية، يبدأ من عنوانه "السما بتمطر أرواح" وهو عنوان يعطي دلالة متعاكسة عمَّا هو دارج في معتقداتنا؛ لأنَّ الروح

---

(١٢٥) ص٨ .

تعلو للسماء/ الرب عندما تفارق الأجساد، ولكنها هنا تعود إلى الأرض والأحياء، ولفظة "السماء" تحيلنا إلى مدخل رؤيوي أساسي، وهو الحالة الكونية في معالجة الخطاب الرومانسي، وهي جديدة في تناول هذا الخطاب حيث تعطي أبعادًا إنسانية تتجاوز الفردية والنرجسية إلى كونية كبرى، تخرج من الأرض والجسد وتحلِّق في السماء، يقول مخاطبًا المحبوبة:

" عصافيرك اللي ملهاش غير مكان واحد بره الكون " (١٢٦)

ويقول:

البنت حدودها السما والأرض وكل الكون

ملكوت مجنون يسبح ف حلم بعيد

يديها مني وغنى وحواديت (١٢٧)

ومن هنا فإنَّ تجربة العشق تتجاوز حالة التغني بالمحبوبة إلى عالم أكبر يسبح منا في الملكوت، فهي ذات سمات سرمدية وحدودها الأرض وكل الكون.

لقد أمطرتْ السماء أرواحًا، وباستثناء القصيدة الأولى في الديوان التي حملتْ اسمه، فإنَّ لفظة "روح" جاءتْ مضافة إلى كل الأشياء والجمادات والمشاعر، ولو أعدنا تقسيم هذا الفهرس لوجدنا أنَّ النصوص موزعة على محاور عدة، الأول: محور الأحاسيس، فنقرأ "روح الحب، روح الخوف، روح الروح، روح الحبيب، روح الفراق، روح الوصال، روح الوهم" والثاني: محور النباتات والمشمومات، فنقرأ "روح التوت، روح العبير، روح الورد، روح الصبار، روح النخل" والثالث: محور الميتافيزيقا وغير المعقول "روح الشيطان، روح الحلم، روح الموت، روح الوهم، روح الصدفة، روح الخيال" والرابع: محور الأشياء "روح الإزاز، روح المانيكان، روح الكاتشب" والخامس: محور الإنسان "روح البنت، روح الحبيب، روح الشفايف، روح الولد ".

---

(١٢٦) ص ١٥.

(١٢٧) ص١٨.

إنَّ المنظور الإسلامي للروح، يرى أنَّ الروح ممتزجة بالجسد لا تفارقه إلا عند الموت، وهي كلٌّ واحد يحوي مختلف الأضداد: الحب والكره، الخوف والشجاعة، الرحمة والقسوة... أما هنا فإنَّ الشاعر يستخدم لفظة الروح مضافة إلى أحاسيس أو أشياء بشكل متعمد، وهذا يعطي دلالة على رغبته في التخصيص، وكأنه باحث علمي يفصل عنصرًا ما في التجربة؛ ليفحص آثاره فيما حوله ويدرسه بشكل كلي، وأيضًا فإنَّ الشاعر يتناص مع المعتقدات الفرعونية التي تعاملتْ بمنظور متعدد، فقد جعلتْ لكل تصوُّر أقنومًا أو ما أطلق عليه مؤرخو الغربيين "ربا"، فهناك رب الخصوبة، ورب الموت، ورب الحياة، ورب الميلاد، ورب الرزق، ورب النيل... وهو منظور واضح في عباداتهم، وهذا لا يتنافى مع توحيدهم للذات الإلهية، فهي رموز لكل ما هو أساسي في حياتهم من رزق وحياة وموت وعلاقات.

• • • •

• الرومانسية تسبح في الفضاء الإلكتروني:

تمثِّل هذه التجربة في بعض جوانبها- تعاطي الشاعر مع عالم الفضاء الإلكتروني، وقد باتَ همًّا وشاغلًا للملايين، هؤلاء الذين وجدوا فيه ملاذًا من هموم الحياة، ووسيلة للتغيير والتعبير والمشاغبة بشكل سري غالبًا وعلني قليلًا، ويبدو أنَّ شاعرنا شُغِلَ بهذا العالم، واستغرقته جوانبه، فجاءتْ هذه التجربة معبِّرة عمَّا فيه، وهو تعبير يتجاوز العلاقة الشكلانية التي تقف عند حدود الوصف إلى علاقة اشتباك يتأرجح بين العراك والحب.

ويقول:

هتاخد حروفك كلها وترميها على كل

صفحات الفيس بوك وتستنى تعليقات الناس

وتفضل مراقب كل حركاتها مع التعليقات

وهي عاملة انها محايدة تمام لكل حرف بيتكتب

وكمان بتفكر تكتب تعليق وانت شاغل دماغك بس

بكل حروفها ولا يشغل بالك حرف من هنا

ولا هنا [١٢٨]

هذا توصيف لحال الشعراء خاصةً والأدباء عامةً الغارقين في الإنترنت والعلاقات المستمرة ليلًا ونهارًا التي يتيحها عالمه الواسع، وهي علاقات تسمح للذات أنْ تتمدد وتتعملق مادامتْ التعليقات مادحة مجاملة، ومادامتْ هناك أصوات نسائية تطل من خلف صورهن، تعبِّر عن إعجاب بكلمات قد يُفهم منها ما يفيد رومانسية بشكل ما.

شاعرنا هنا ينثر حروفه/ أشعاره في الفيس بوك، لا يشغله من كل التعليقات سوى تعليق لإحداهن، كان يتلهف على التعليق، وفي الوقت ذاته يرد ببرود (مصطنع) على دهشتها من كم شعره المبعثر في الصفحات والمنتديات.

إننا نجد لغة شعرية بسيطة، فيها روح مباشرة واضحة أقرب إلى الوصف النثري من الإيحاء الشعري، ولكنَّ المقطع كله دال على حالة من الوجد من تعلُّق الذات الشاعرة، وهي تنتظر تعليق هذه الفتاة.

وفي نص "روح الشفايف"، نقرأ:

تبص بحذر وحنان وتحاول تلزق أول بوسة

على صورة ورق وقعت منك

وانت بتقلب في دولاب ذكرياتك

وتخاف لا حد يشوفك

...

المهم بجد إنك بتلاقي من جوه دولابك

---

[١٢٨] ص٩، ١٠.

سحرك.. حواديتك.. وكلامك

ينزل في حروف

يعمل سبحة

تبتدي في غيابها تسبح شوق (١٢٩)

في منتصف العمر، تعيش الذات الشاعرة مثلها مثل الآخرين أزمة الذكريات، وهي ذكريات رومانسية، تلاشتْ من الحياة أسبابها، وتناءى أشخاصها، ولكنْ ظلتْ الذكرى في زوايا النفس، تخرج من آنٍ لآخر، حاملةً لحظات عبق ورجاء وأمل، حين كانتْ الذات في أوج عاطفتها وتطلعاتها في الحياة، وهذا لا يعني خيانة لشريك الحياة، وإنما تذكُّر لأيام مضتْ في عبير الحياة، وهنا تفتح الذات دولابها: الصور، الخطابات... وتلصق قبلة خائفة من الشريك الحالي، ومن ثمَّ تتجمع الذكرى والصورة، وتتجمع في النفس حتى تكوِّن سبحة من العشق، علَّها تُعيد ما كان في صدر الشباب.

• • • •

- **الصور الزجاجية:**

وهذا ملمح جمالي واضح في تشكيلات الديوان المختلفة، وهو طبيعي ونحن نعيش في عالم الصورة بكل ما فيها.. صور زجاجية جامدة في شاشات الحاسوب والتلفاز والمحمول، وصور فوتوغرافية تزخر بها المطبوعات، ونحتفظ بها في ألبومات خاصة، وصور متحركة في السينما والتلفاز المحمول، ناهيك عمَّا تختزنه أعماقنا من صور: طبيعية من الحياة، صناعية من الأفلام القديمة والجديدة، التي تفتحتْ عيوننا عليها، فلا عجب أن نجد شاعرنا يقول:

" يعني إيه حتة مرايا تجرحك وتشر صور " (١٣٠)

---

(١٢٩) ص٤٩، ص٥١ .

(١٣٠) ص٢١ .

فعند الجرح لن ينزف الجسد دمًا بل صورًا، كناية عن تضخم الذات/ الجسد بكل ما هو مرئي متحرك، وفي إشارة عكسية إلى سيطرة الصورة لا الفكرة والرؤية على حياتنا.

المقولة السابقة، جاءتْ مطلعًا لقصيدة عنوانها "روح الإزاز"، وهي تتوحد مع العالم الزجاجي الذي يكبلنا، نعم فنحن مكبلون خلف زجاج: السيارات، شاشات التلفاز، المحمول..، وهذا لا ينقل الواقع كما هو وإنما كما يريد مقدموه ومنتجوه، وتناءتْ المسافات بيننا وبين الواقع الحقيقي.

عشان كل الصور قدامها بتتقلب تصورت

نفسها بتعرف تصور صح

وكمان تنقل إحساس الحياة جوه الصورة

اللي انت ما خدتش بالك منها

وهي كانتْ بتكوِّن شعاع جامد وتبعته

جواك من غير ما تحس..

خليتك تحس بإن الدنيا بتتلوِّن بلون فرايحي

خليه بمبي

واقعد احسب كام مره تحط إيديك على الصورة

وتحس بإنها ساقعة تلج وناعمة

لحد ما تكتشف إنها إزاز (١٣١)

وهكذا الرومانسية في زمن الإنترنت: ناعمة باردة؛ لأنَّ مصدرها زجاجي، والتواصل يتمُّ عبر الزجاج، فلا تطمع الذات الشاعرة أنْ تجد إحساسًا حقيقيًا من هذه الشاشات الصانعة للرومانسية، فإذا حلقتْ الذات بسبب مفردات الوجد والهيام والحب المتبادلة كتابيًا أو صوتيًا، فإنها تسقط وتتبعثر أجزاؤها في الواقع.

---

(١٣١) ص٢١، ٢٢ .

لقد أصبحتْ الذات فارغة، ضاعتْ منها الرومانسية القديمة عندما كانتْ تتلاقى الأرواح وتتقابل النفوس والأجساد، ويكون التواصل الصوتي مسموعًا مرئيًا، تشعر فيه النفس بحرارة الأنفاس وتوهج القلوب، أما في الفضاء الإلكتروني فإنَّ الصورة متخيلة فاسدة ضائعة، فتصرخ:

إمسك الإزاز بقوة

وعلى طول دراعك كسَّر الكمبيوتر

واطلع من كل العالم ده

يا ترى لو كسرت إزاز روحك

تعرف تخرج م الشرخ إزاي...؟ [١٣٢]

فتحطيم جهاز الحاسوب، وكسر زجاج الروح لن يحل المشكلة؛ لأنَّ المشكلة في أعماقنا التي استسلمتْ لهذا الغول الإلكتروني، الذي أبعدنا عن أحبابنا حولنا وشغلنا بحب وهمي مصطنع، ولا فائدة من التكسير؛ لأننا سنشتاق دون شك إلى هذا الزجاج ثانيةً؛ لأنه المتحكم في الذات.

قرري كل التفاصيل دي وكأنك بتشوفيها

ف مقطع فيديو

وابعتي منها إشارة لكل خلايا الجسم

هتلاقي عياطك فدادين مروية بدمع حنين.. صافي [١٣٣]

يوقفنا هنا تعبير "مقطع فيديو"، فقد جاء تشبيهًا للتفاصيل في الحياة، ويتحوَّل هذا المقطع تحفيزًا لخلايا الجسد، ويصبح البكاء منثالًا يروي فدادين بدموع صافية، هذه صورة ممتدة، تكوَّنتْ من جزأين متحركين: مقطع فيديو، والفدادين المروية، في الجزء الأول، حركة ناتجة عن طبيعة لقطات الفيديو المتحركة، وفي الجزء الثاني،

---

[١٣٢] ص٢٣ .

[١٣٣] ص٣٩ .

حركة سقي الفدادين بالدموع، هذه الصورة الممتدة بشقيها، تعبِّر عن بدء سيطرة صور الحركة على الصور الروحانية، والصور الجامدة في الأخيلة الشعرية، وهذا طبيعي في زمن العولمة والحاسوب.

• • • •

لاشك أنَّ هذا الديوان علامة مميَّزة في مسيرة محمد حسني، هذا الشاعر الذي يتوحد مع ذاته، يكتب كل ما يعن له، يُفرغ وجدانه دومًا، وقد أبدع في هذا الديوان بناءً كليًا جديدًا، ساعيًا إلى نقل الأحاسيس الرومانسية في الفضاء الإلكتروني، مجتهدًا في تقديم جماليات جديدة مستقاة من المرئي والمسموع في خضم الصور والأفلام التي تغرقنا في حياتنا، وإنْ كان هناك إسهاب يحتاج إلى مزيد من التكثيف، وتكرار لبعض التجارب تحتاج إلى إعادة رؤية، ولكنها تجربة جديدة دون شك.

قراءة في ديوان "صباح يوم بيتكرر كثير"

للشاعر مصطفى عبد الباقي (١٣٤)

مرارة السخرية في حلوق المهمشين

تمثِّل تجربة "مصطفى عبد الباقي" في شعر العامية نموذجًا في الكتابة التي تقرأ الواقع المعيش برؤية جديدة الطرح الرؤيوي والجمالي، فالمتعمق في تلقي شعر مصطفى عبد الباقي، يجد اختلافًا وتميُّزًا، ولعلَّ مكمن الاختلاف يكمن في طبيعة الخطاب الشعري، الذي يصاغ بأشكال عدة ومستويات مختلفة، وفي كل شكل ومستوى نشعر أنَّ لا إيهام بين الشاعر والمتلقي، بل إنه خطاب مكشوف يحاور، يصادم، يدمي، يضحك، يبكي في بنية إبداعية تلتقط البصري والشمي والملموس، وتعيد صياغته في أتون إبداعي جديد، ترصد رؤى المهمشين لما حولهم، إنها رؤية ظاهرها البساطة وباطنها السخرية، فليس المهمشون أغبياء جهلاء كما يظن النخبة إنهم يعيشون على هامش الحياة، وينشغلون بلقمة العيش، ولا يمتلكون إلا أحلامًا بسيطة تتمحور حول الستر والأمان من العوز، ولكنهم لم ينالوا الستر وطالتهم محنة العيش وذل السياسة، فباتوا يكتمون همومًا فردية وجمعية، وكما يهمس شاعرنا:

غرقان لشوشتي يا خلق هووه

ما عايز حد يشدني

عكاز سنيني وقلع مركب سكتي (١٣٥)

---

(١٣٤) "صباح يوم بيتكرر كثير"، ديوان شعر عامية للشاعر مصطفى عبدالباقي (من محافظة الفيوم)، صادر عن سلسلة إبداعًات العدد (٢٥٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م .

(١٣٥) ص٤٤ .

ويمكن أنْ نميز هذه الرؤية في أنماط عدة، هذه الأنماط تتواجد في النص الواحد، وتتداخل في مختلف البنى الجمالية، فلا يمكن القول أنَّ هناك نصوصًا بعينها تحمل هذا النمط أو ذاك، بل هي رؤية أفقية القراءة، تحاول الوقوف على الأنماط المميِّزة للخطاب الشعري في هذا الديوان، والتي يمكن بسطها، فيما يلي:

• • • •

أولًا: بنية الإدانة والمكاشفة :

ويكون الخطاب الشعري فيها مصاغًا بضمير المخاطب، متناولًا أزمة الإنسان المصري في مواجهة الواقع/ الأزمة بطريقة المناقشة المفتوحة، وكما يقول شاعرنا:

قاعد ترمي تقاوي الرغبة

ف حل لتغيير الواقع

تسقيها بميه لو كان

تطرح ما يجيش منه..

يتهيأ لك إن الحل ف إيدك

فتاخدها بفتحة صدرك (١٣٦)

تستبدل الذات الشاعرة خطابها الموجه إلى نفسها بخطاب موجه للآخر بصيغة تحاورية أساسها المكاشفة، فهو في المقطع السابق يناقش أسباب حرص الذات على تغيير الواقع، ويعتمد في هذا على صورة منتقاة من أعماق تكوين الإنسان المصري "ترمي تقاوي الرغبة... تسقيها بميه.... تطرح ما يجيش منه" إنها صورة المصري المزارع الذي ارتبط بالأرض، وجعلها مصدرًا لعطائه وأساسًا لحضارته، وتتخيل الذات الشاعرة أنَّ الحل بيدها، فكما أنبتتْ الأرض وأسستْ الحضارة قديمًا، يمكنها أنْ تفعل ذلك بيسر في هذا الواقع المأزوم، ولكن هيهات أنْ يأخذ الإنسان

---

(١٣٦) ص١٣.

الأمور "بفتحة صدره" أي: بغشم واندفاع وطيبة، وتعبير "فتحة صدره" مأخوذ من أعماق الثقافة الشعبية المصرية، إنه دال على الإنسان الذي يفتح جلبابه غير خائف من ريح أو حر، وتتسع دلالته في الاستعمال اليومي ليشمل كل مندفع يتصدر للأمور دون خوف، وهنا تتمحور الدلالة لتشمل الإنسان المصري الذي يواجه صعوبات الواقع التي تقيحتْ، وباتتْ تنأى عن الحل، ويقول شاعرنا أيضًا:

لساك بتكابر

اضربها ف راسك واعقلها

وساعتها

ادينى أمارة إنك تسوى

وإنك مش أكتر من ضل الحيط

ديتها دمعة

ربيتها ف كوم اللحم

وشوية بكش (١٣٧)

تمتد الأزمة أكثر؛ لتصل إلى الإنسان البسيط صاحب الأسرة كوم اللحم، الذي لا يفكر إلا في همِّ إطعام أفواه أبنائه وتأمين حياة بسيطة لهم، ولكنَّ الذات الشاعرة التي تخاطبنا في صيغة تجعل الخطاب شاملًا الجميع بعيدًا عن الذاتية، فضمير الخطاب يشملني ويشملك ويشمل الذات المبدعة، فيكون الهمُّ عامًا والتفكير مشترك ليس في تلقي النص بل في صياغته وبنائه، فيطلب منا أنْ نضربها في رؤوسنا، ونعقلها (من أعمال العقل)؛ ليصل في النهاية لمفهوم عدمي أنا وأنت، وهو مجرد "ضل الحيط" ليس الحائط بل ظلها، وهو تعبير مطمور في الأعماق؛ لأنَّ "ضل الحيط" لا يعني الهامشية في الحياة، ولا يعني العيش في الظل، بل يعني العيش بعدمية وتلاش، أي: تعيش نعم ولكنْ بلا وجود وبلا قيمة.

---

(١٣٧) ص٣٥ .

شاعرنا يلخص حالة الإنسان المعاصر في مجتمعنا، إنه يعيش وكأنه لا يعيش، يفكر أو يتكلم أو يصرخ دون جدوى أو تأثير، ولا يملك إلا دمعة العجز أمام أبنائه، وشوية بكش، أي: خداع بزيف الكلام حتى تحلو الحياة أمام أبنائه، ولو كانتْ هذه الحلاوة تساوي همًّا.

• • • •

ثانيًا: خطاب التفكيك لمشاهد الأزمة:

ويعتمد على بنية خطابية أساسها قراءة مشاهد الواقع في حياتنا بمنظور الأزمة التي نعيشها، وهو مبني على الخطاب السابق (الأول)، ولكنه يحاول أنْ يفك كثيرًا من مظاهر حياتنا المعتادة، ويتناول كثيرًا من المآسي التي تكتنف أيام العربي؛ ليصل بنا إلى زيف ما نراه ونعيشه، وكما يقول شاعرنا في قصيدة "الرؤية مش للعلوج":

العيد مش فرحة

وصفاء أبو السعود

من غير قصد

ما لهاش مزاج السنة دي

الساعة ستة بتوقيت هناك

كادر مهزوز

وكلام زي الحق والحقيق

مبرر مصنوع عمولة [١٣٨]

---

[١٣٨] ص٥٥ .

القصيدة تتناول مشهد إعدام "صدام حسين" صبيحة عيد الأضحى المبارك، وهنا تتركز الرؤية الشعرية على تلقي الإنسان العربي البسيط لهذا الإعدام، وبالأدق كيف تلقى المصري في قريته مشهد الإعدام؟.

لقد صدَّر لنا الإعلام الرسمي مواسم السنة والأعياد ورمضان في قوالب إعلامية لازمتْ حياتنا، وأصبحتْ متشابهة الوقائع لا جديد فيها، بل مجرد تعبئة النفوس وشحنها إعلاميًا، وفي العيد، اعتاد المصريون على أغنية "العيد فرحة" فيظن المتلقي أنَّ صفاء لا مزاج لها، وكأنَّ المشكلة في صفاء وليس في شيء آخر، إنه يمحو الذات ويجعل الأمر كله بيد صانع الإعلام ومواجهة وفنانيه، أما المواطن فلا رأي ولا فعل له، وكما يقول:

لو الدبح بعد الصلاة هيوافق النسك..

تبقى الرؤية مش للعلوج

بسم الأب الكبير

والابن

والخونة (١٣٩)

لفظة العلوج في عنوان القصيدة، وفي المقطع السابق تعيدنا إلى أول مَنْ لفظها إعلاميًا، وهو محمد سعيد الصحاف وزير الإعلام العراقي إبان سقوط العراق عام ٢٠٠٣م، وقد سخر بها من الأمريكان عندما فشلوا بدايةً أمام المقاومة العراقية، ولكنْ سرعان ما سقط العراق بسبب الخيانة، في المقطع السابق، تكون لفظة "العلوج" ذات دلالة جديدة، إنها تنعت العرب البسطاء منهم والمهمشين، فهم علوج (ديدان الأرض)، وتضاف إلى الدلالة مشهد عيد الأضحى، وحرص المسلمين على ذبح الأضحية، ولكنَّ العلوج المهمشين يشاهدون رئيس دولة عربية بغض النظر عن استبداده وتجبره، ثم سقوطه وذله، يشاهدونه يُعدم مشنوقًا، فلا يعرفون هل المحتل الأمريكي يسخر من شعائر المسلمين بطريقته الخاصة، أي: بذبح رئيس

---

(١٣٩) ص٥٦ .

لهم؟ فلا عجب أنْ يكون هناك تناص مع البسملة المسيحية "بسم الأب والابن والخونة" ويمكن تحويل دلالة الأب والابن إلى نوعية السلطة الحاكمة التي يغلُّب عليها الطابع العائلي والفئوي والوراثي مع خونة من العملاء، الذين هم من بني جلدتنا.

• • • •

ثالثًا: خطاب الجمادات والعلامات:

ويتصل بظاهرة جمالية حيث يتركز الخطاب الشعري على أحد الجمادات بوصفها علامات، ومن ثمَّ تتكون الرؤى وتتعدد الدلالات، كما يقول:

كرسي مدهون غرا

وناس بتوطي ع الآخر

وكل شوية

تطلع منهم مخاليق صغيرة

تكبر فتواطي أكثر[١٤٠]

هذا المقطع من قصيدة "صباح يوم بيتكرر كثير" وقد حمل الديوان عنوانها أيضًا، مما يجعل هذا النص ذا دلالة محورية في رؤية الديوان الكلية، وفي موقع هذه القصيدة التي احتلتْ منتصف الديوان، وكأنها تمثِّل ذروة الرؤية وخلاصتها وعلامتها في عنوان النص والديوان، نستشعر السأم فالصباحات تتشابه ولا جديد في حياتنا، ولدى قراءة هذا المقطع تظهر الدلالة أعمق، إننا نجد الكراسي المدهونة بالغراء، وهو رمز تحوَّل في أعماق البسطاء إلى علامة، علامة السلطة والمتشبثين المتصارعين عليها، وأيضًا الذين يجلسون على الكراسي ويتمنون إلا يغادروها إلا لقبورهم، فتكون دلالة السأم في الصبح المتكرر من ملل النفوس، وهي ترى نفس

---

[١٤٠] ص٤٩ .

الوجوه، ونفس الكلمات، والشعارات، وقد تعمقتْ الدلالة فالناس التي "توطي" وتنحني هم أذلاء وينجبون أذلاء، وتكون دلالة "توطي" تشمل الذل والإنجاب معًا.

كومة قشر اللب

بتزيد كل ما بيمر الوقت

وجريان ريقي مع بقيت الملح..

على دبلوم التجارة البهتان

صور المسؤولين

ف الجريدة اللي لسانها باستفزاز (١٤١)

فتكوُّم قشر اللب، يعني الفراغ وإضاعة الوقت، إنها علامة باتتْ تلازم الشباب الذين يحملون مؤهلات الدبلوم المتوسط والجامعى، ولا يجدون إلا صور المسؤولين ذوي المناصب، المحتلين للكراسي المدهونة بالغراء، فالشاعر يفكك ويحلل ويسخر من عشرات العلامات: الجرائد، الشهادات، الصور التي تستفز النفس وتقتلها؛ لأنها تسد المشهد أمام الأعين وتملأه زيفًا.

• • • •

رابعًا: الخطاب المتلفز والسينمائي:

ويتناول ظاهرة ارتكاز الشاعر على بصريات التلفاز والسينما، التي باتتْ أجزاء من مكونات تلقينا للأمور والمواقف، فنحن كائنات تلفازية تصاحبنا الأفلام وتطاردنا المسلسلات، وتقتحمنا أغاني الفيديو كليب، يقول شاعرنا مواصلًا الحديث عن مشهد إعدام صدام:

حاجة كده زي كيس فؤاد المهندس

ف أرض النفاق

---

(١٤١) ص٤٩.

كلمة إرهاب

بتنمحي من قاموس الكتابة [١٤٢]

هذه لقطة من فيلم "أرض النفاق"، وبمجرد ذكرها تتداعى في ذاكرتنا قصة الفيلم، ومشهد فؤاد المهندس وهو يحمل الكيس يحاول أنْ يظهر الناس على حقيقتهم من خلال إضافة مواد لماء الشرب، وكم كان الأمر قاسيًا، ونحن نجد الناس بتأثير ما شربوه يبوحون بالمستتر، كما أنَّ اسم الفيلم وقصته يدخلان في صميم حياتنا المعاصرة، فالنفاق الإعلامي والسياسي والاجتماعي باتَ جزاءً لا غنى عنه لدى الفرد والحكومات والأنظمة، وهنا تكون الدلالة البصرية ذات مردود ظاهر في رؤية الشاعر لمشهد إعدام صدام، فهو يرى أنَّ المشهد يعبِّر عن إرهاب المحتل، ولكنَّ دلالة هذه الكلمة محيتْ من قِبل ممارسات المحتل، ولازمتْ الفقراء والبسطاء والمهمشين في دول العالم الثالث.

وفي مشهد يتناول ضياع الهوية الوطنية في المنتجات الصناعية، يقول:

الأرض بتتكلم صيني

وأنا.. رحت ميه ورا خرام الباب

وباقلد العتمة

تقع على روسهم شنطة حريمي كاوبوى

وبيادات بتحاوطهم وتغطي المشهد

خالص [١٤٣]

إنها الذات الشاعرة، وهي ترصد من أضيق فتحة في الحياة تغيُّرات المجتمع، فترى عناق المحبين، وسيطرة المنتجات الصينية على حياتنا، وهذا يعني انزواء الصناعات الوطنية، وضياع الهوية المجتمعية.

---

[١٤٢] ص٥٧ .

[١٤٣] ص٦٩ .

القصيدة اعتمدتْ على الرصد المشهدي، وجعلتْ العالم حولنا كالفيلم السينمائي، ولكنَّ الذات الشاعرة جزء من هذا الفيلم، ورغم أنه مختبئ وراء الباب، يغرق في عرقه مما يرى، وتكون نهاية المشهد البصري: شنط الحريمي الكاوبوى في إشارة إلى الهيمنة الأمريكية، وبيادات (أحذية) رجال الشرطة والأمن المركزي التي لا ترى من المشهد إلا مفهوم الاستكانة، والإذعان لكل أفراد الشعب.

إنَّ أساس تميُّز تجربة شاعرنا، أنها سجلتْ رؤيتها من الهامش والأطراف، وهو موقع ينسف مفهوم الشاعر النخبوي والعاجي، ويجعلنا نتعايش مع هؤلاء البسطاء الذين يحللون حياتنا بلغة شعرية عامية اللفظ عميقة التراث، مأخوذة من عبير الطين، وشذى النيل لكل ما يحدث من حولنا، ونكتشف في النهاية أنَّ رؤيتهم للمشاهد تأتي بسخرية مريرة لكل ما يصدَّر لها من دعايات، وشعارات، وكلمات زيف وبهتان.

• • • •

في التجربة الإبداعية للشاعر محمود الشاذلي

الذات الشاعرة بين الثورة والإبداع

تمثِّل تجربة "محمود الشاذلي" عنوانًا لإبداع قضايا الوطن وأزمات الأمة، ويخيَّل لمتلقي شعرية "الشاذلي" أنَّ قديمه جديد وجديده قديم، وأنَّ قصيدة اليوم ممتدة الجذور إلى قصائده الأولى في أواخر الستينيات، عندما كان في عنفوان الشباب الحر، يفتح صدره للرصاص والحرة، وينام على أسفلت الشارع والمعتقل، والناس تردد أغانيه، وتترنم بأشعاره، وبعبارة أخرى، فإنَّ الشاذلي هو شاعر الموقف الوطني والانتماء الحر، لا يعرف تفريطًا مهما تراكمتْ الأيام، وتزايدتْ الإحباطات من التغيير، يشهد على ذلك تأريخه لقصائده في دواوينه، ليعيدنا إلى زمن الفتوة والحبِّ والتحرر، إنه يغني لحرية الوطن منذ أربعة عقود، ولا زال صدى أغنياته يجد رنينًا في أعماقنا؛ لأنَّ أحوال الوطن منذ أربعين عامًا متشابهة في جوهر أزماتها، لم تتغير إلا الأسماء والرتوش وبقي السوس ينخر في الجوهر، وسنحاول في هذه الدراسة أنْ نقف عند معالم تجربة "الشاذلي" من خلال ديوانين، وهما: "رصاص الكلام ، الغنا في عز السكون"[١٤٤].

(١)

يقول في أغنية لحنها وغناها الشيخ "إمام عيسى" وقد كتبها شاعرنا عام ١٩٦٨م، ورددتها القلوب خلال سنين السبعينيات:

ولا يوم هتوب

حتى إن خادوني، وكفنوني...، بألف توب

أو حتى هدمه ممزقة

---

(١٤٤) "رصاص الكلام" الصادر عن دار شرقيات، القاهرة، عام ٢٠٠٢م، وديوان "الغنا في عز السكون"، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

ح اكتب بدمي على الكفن
أشعار بتحكي عن العفن
وعن الأمان اللي اندفن (١٤٥)

يعود تاريخ كتابة القصيدة إلى عام ١٩٦٨م، في فترة فوران جيل الشباب في مصر ضد هزيمة ١٩٦٧م، وضد الأحكام القضائية الهزيلة التي نالها قادة الجيش المسئولين، وأيضًا ضد تكلُّس النظام الحاكم، وجمود رؤاه في تطوير الدولة، وخنق الحريات، ووأد الديمقراطية التي كانتْ من الأسباب المباشرة للهزيمة، وأيضًا جاءتْ في توقيت ثورة الشباب في دول أوروبا الشرقية (حلف وارسو سابقًا) ضد الأحزاب الماركسية الحاكمة، التي تكلستْ طروحاتها، وتجاهلتْ هموم الشباب وطموحاته الوطنية، وقد غنى الشيخ إمام هذه الأغنية في وقت ثورة الشباب والشعب المصري في سنين السبعينيات، وفي كلمات الأغنية نجد عهدًا التزم به الشاذلي في حياته، عهد مع الحرية والوطنية والانتماء قلبًا وقالبًا وإبداعًا، كما يقول: "أشعار بتحكي عن العفن وعن الأمان اللي اندفن"، ولفظة "الأمان" تشير إلى أمان المواطن والوطن، وهذا يعني التحرر في قمة أوجهه، فلا عجب أنْ يكون عنوانا الديوانين (موضع الدراسة) دائرين في دلالة المصارحة والكتابة بالدم والروح، فكلا العنوانين فيهما دلالة البوح: الأول "رصاص الكلام" والثاني "الغنا في عز السكون" وبين الكلام والغناء وشيجة البوح، وإنْ كان الكلام يشمل الصراخ والثورة، والغناء يشمل الإنشاد، ولكنَّ الرسالة واحدة والمعنى متقارب، إنه رصاص ضد سكون الشعب.

فالشعرية لديه تعني حلمًا ارتبط بعمره، حلم رومانسي يتماس مع الوطن والشعر والحب والناس، وكما يقول:

وما أصعبه نوح الرجال
الحزن طابق ف رقاب العمر
ولا أثر

---

(١٤٥) رصاص الكلام، ص٨ .

لحلم جامح ف براح النغم

غير الألم

ولفرحة كانتْ غناي الموعود، غير الشرود...!

والشعر... حتى الشعر، نازف أنينه المر [١٤٦]

ويظل هذا الحلم ممتدًا طيلة عمره، منعكسًا على إبداعه يلهبه ويشجينا، وهذا عائد لطبيعة هذا الجيل الذي سبقنا، ونادى بتحرر الوطن من استبداد أبنائه بعدما تحرر من المحتل الأجنبي، إنه جيل ما بعد هزيمة ١٩٦٧م، وقد تفرقتْ السبل بهذا الجيل بين منصب ومال وسلبية، والثابتون على مبادئهم غير مبدلين قلة، وللأسف شهدتْ هذه القلة سوء الأوضاع، واشتداد الاستبداد؛ لذا يكون "نوح الرجال" تعبيرًا معبِّرًا عن أزمة جيل بأكمله، وتتعمق الأزمة مع المبدعين من هذا الجيل الذين سعوا "لحلم جامح في براح النغم" فالحلم بحرية الإنسان وكرامته، نما في النفوس وتعملق حق جامح وطفح شعرًا.

تستوقفنا في شعرية "الشاذلي" لغته، فهي ليستْ باللغة العامية المغرقة في المحلية الإقليمية، إنها أقرب ما تكون إلى الفصحى تكوينًا، وكتابةً، ونطقًا، ولعلَّ هذا نابع من تشبُّع الشاعر بالروح العروبية والنزعة القومية التي تعمقتْ في جيله، فكان البُعد العربي راسخًا في الوعي الجمعي لدى هذا الجيل، فكان إبداعهم فصحى أو عامية تردده الألسنة في أقطار العروبة دون صعوبة ولا تقعر، عكس ما نرى الآن من غلبة المحلية المفرطة، والتي جاءتْ انعكاسًا لحالة التشرذم والتفكك العربي، وعلو شأن القطرية على حساب القومية، وانزواء المبدع العربي داخل حدود دولته مكتفيًا بهمِّه القريب العاجل، غير عابئ بقضايا الأمة العربية الآجلة، فأنتج شعرًا غارقًا في المحلية اللُّغوية مضمونًا ولغةً، وحسبنا أنْ نطالع الشعر العامي في أقطار الوطن العربي، أو نستمع إليه لنرى حجم الهوة، حيث باتَ عصيًا على الفهم، كتابةً ونطقًا، وتوعر الأمر الإمعان في الإقليمية داخل الوطن، فتبارى شعراء العامية يبدعون حسب منطوقهم داخل محافظاتهم؛ ليزداد التنائي بين أبناء القطر الواحد.

---

[١٤٦] الغنا في عز السكون، ص٥٩، ٦٠.

(٢)

جاءتْ تجربة "الشاذلي" متجاوزة الإقليمية، مازجة عبير الفصحى مع بساطة النطق العامي وقربه للأفهام، وسهولة ترديد الألسنة له، خاصةً أنَّ العامية المصرية لها انتشار كبير في العالم العربي، يقول شاعرنا:

أيا مرذول بداء عصرك

رجيت الفرح بتأني، ويتمنى

بنور مصباحك الواعد

ويتغنى بقدوم العيد

ولا من حيلة يا خلي

لا زال الفرح

رغم تشقق القدمين، وصفرة عجز تتزاحم على الخدين

يعاند خطوك العاتي

ويتعايق على الطرقات، بزي جديد...! [١٤٧]

في المقطع السابق، إدانة الشاعر لمَنْ يستسلم لأدواء عصره من أنانية وتناسي القضايا الكبرى، وينادي شاعرنا على هذا الرجل/ الغريب (وهذا عنوان القصيدة) الذي سما بنفسه عن الرزايا أنْ ينتظر فرحًا، ونورًا، وعيدًا، وزويًا جديدة، وما بين انتظار الشاعر لحلمه السعيد وترقب العرب، نطالع مهارة الشاعر اللُّغوية التي جعلته ينتقي قاموسًا شعريًا وسطًا، يمكن أنْ يقرأ فصيحًا دون ضبط بالحركات ويمكن أنْ ينطق بالعامية المصرية، ويلجأ الشاعر إذا تطلب المعنى إلى ضبط الكلمات بدقة مراعيًا علامات الترقيم.

وتلك فحولة لُغوية بلاشك، تنهض دليلًا على تمكنه الإبداعي، والتزامه القومي والتراثي، ونظرته البعيدة لأبناء أقطار العروبة الذين يتلقون شعره في عصرنا،

---

[١٤٧] رصاص الكلام، ص٦٥.

وللأجيال القادمة التي ستجد شعرًا مدونًا بكتابة مقاربة للعربية الفصيحة، ذلك لأنَّ العامية متغيرة النطق والمفردات والدلالات حسب العصر والجيل والدولة، بينما تميل العربية الفصيحة إلى الثبات النسبي، وهذه سمة تميِّز تجربة الشاذلي منذ بدايته الإبداعية حتى وقتنا الراهن.

(٣)

يشكِّل "الغناء" سمة بارزة في إبداع الشاذلي، ونعني بالغناء: بنية القصيدة التي تقترب من شكل الأغنية، إيقاعًا، وكلماتٍ، وقافيةً، فجلُّ أوزان الشاذلي من البحر خفيفة الوزن والتي يسهل تلحينها، بل يمكن للمتلقي أنْ يحفظ قصائده مستندًا على خفة وزنها، ولين قافيتها، وهذه السمة متعمدة إبداعيًا من قِبل المبدع، فقد جعل شعره يومًا لسان حال زملائه الطلاب، يهتفون به متغنين في المظاهرات والأمسيات والندوات، فيصعب عليه أنْ يتخلى عن "جماهيرية التلقي" فهو منذ البدء وحتى الآن شاعر ملتزم: لغة وبناء للنص، وكما يقول:

وعلى السهارى المغرمين

بارمي السلام

تجمعهم الصهبة العلية

لجل ما يدوم الوئام

تحميهم النظرة العفية

من غشاوات الضلام..

يا ليل.. يا عين

وياعين.. يا ليل

يقسم الموال ليلاتي

من صبابات المقام [١٤٨]

---

[١٤٨] الغنا في عز السكون، ص٦٩ .

المقطع السابق مطلع قصيدة "الغنا في عز السكون" ويحمل الديوان اسمها، وهي أيضًا مهداة لفنان الشعب "سيد درويش" الذي يعني الكثير للشعب المصري، فإليه يرجع الفضل في بث الروح المصرية في الموسيقى والغناء معبِّرًا عن هموم بسطاء الشعب.

في المقطع السابق نلمس إيقاعًا ولغةً تطربنا بين قافية متراوحة بين الميم والهاء وبينهما النون، مع تناص مع أغنية تراثية "يا ليل، يا عين" وتكاد تكون قصائد الديوانين ملتزمة بهذه السمة الغنائية، في دلالة على تميُّز الشاعر بسمة برعة في أول طريقه ولازمته إلى نهاية الطريق، وهو يغني:

إيه يا عروس النيل

خزيانة ليه قولي؟

توب الزفاف شفاف

ومرصعة اللولي

وآدي الجبابرة العور

ف الموكب المأجور

داهنين وشوشهم فرح

لابسين تيجان الطرح (١٤٩)

لم يعد النص أغنية فقط، ولم تعد الأغنية بناءً جماليًا محكمًا/ الثورة/ الجمال، فعروس النيل تستدعي تراثًا فرعونيًا، تركب فيه عروس النيل موكبًا فخمًا يجتاز المياه الرقراقة، ولكنَّ الدلالة هنا تتحوَّل إلى دلالة آنية، فالموكب لمنافقين مداهنين للنظام، لا وتصبح عروس النيل علامة على الطهر، بينما الفرح الذي لزم مَنْ حول العروس مجرد زينة ودهان، والتيجان على رؤوسهم، مثل: "الطرحة" التي ترتديها النساء وهذا يعكس الثقافة الشعبية، حينما يعاب على الرجل أنْ يلبس طرحة النساء، أو يجبر تحت ذل وظلم على لبسها، ويكون الموت نصيبه إما أنْ ينتحر أو

---

(١٤٩) السابق، ص ١٠٨ .

يقتله أهله، إنه توظيف بديع للتراث والثقافة، وكأنَّ الشاعر ينهل بفنية عالية من مَعين لا ينضب أوله من ذاته المعبقة بتراب الأرض وتقاليد أهله، وآخره يضرب آلاف السنين في أعماق الزمان، عمق الحضارة المصرية على ضفاف النيل؛ ليخرج لنا أغنية نرددها بأسى.

(٤)

تمثِّل الصورة الفنية ركنًا أساسيًا في جماليات النص لدى شاعرنا، وقد أُخرجتْ تجربته الإبداعية من فخاخ المباشرة والخطابية، نظرًا لأنه يتناول همومًا وطنية وقومية، ساعيًا إلى شعر ثوري الخطاب، تحريضي الطابع في جلِّ نصوصه، فكانتْ الصورة هي المعبِّر الجمالي الذي حمل رؤى الشاعر مضفرة بجمالية عالية،والصورة لديه تأتي على ضربين، الأول: الصورة الممتدة التي تتكون عبر أسطر شعرية متتالية، حتى تكتمل معالمها ضمن الدلالة الكلية للمقطع أو النص، كما يقول:

اتمطع الديب الجبان

وهب ينهش لحمنا بضافر وناب

لكنها ساعة كمون

الحكم فيها للديابة والكلاب

يا ميت ندامة ع الصدور العريانين

الكف أعزل حتى من إيد الصحاب [(١٥٠)]

"الديب الجبان" صورة بسيطة ولكنها عميقة في وعينا، فالديب علامة على الجبن والغدر، وهنا نجد أنَّ الصورة تتطور من فضاء الغدر الشخصي حينما ينعت به فرد إلى فضاء سياسي حيث الحكم في ساعة كمون؛ لتسرح "الديابة والكلاب" في ساحتها، وتأتي بعد الصورة حسرة على الصدور العريانة، والكف الأعزل،

---

(١٥٠) رصاص الكلام، ص١٠٨.

والعلاقة بين صورة الديب وما بعدها تستند على اللحم، فالذئاب تنهش اللحوم وعندما يحكم الذئاب، فإنَّ الأجساد تتعرى فقرًا وقهرًا، فيزداد سعار الذئاب ومَنْ عاونها من الكلاب للنهش.

ويقول أيضًا:

يا نجمه يا مرايتي

دليني فين انتي؟

كان الطريق غابات موصولة

وبحور مجهولة

سعيت إليكي القدم

قطعت تلال وجبال

ووصلت بالتيله، ولا خالت الحيلة

ندهت لي أعلى القمم

وحكيت لي عن حالك

كيف تبقي نوراتي

نجمايتي ومرايتي [١٥١]

فالنداء موجه للنجمة، التي حملتْ خصيصة المرآة تعكس ما تحتها، وهي معلقة في السماء، وهنا نجد النجمة علامة على الطريق الصواب وعلى الأمل، وكاشفة لكل عورات الحكم والحياة، فجاءتْ النجمة كائنًا جمع الأنسنة من خلال نداء الشاعر عليها، وياء المتكلم الملحقة بها، وأيضًا احتفظتْ النجمة بتلألؤها في السماء، مع تحوُّل الضوء إلى مساحة كبيرة تشمل الوجود والحلم، وتعكس على الذات الشاعرة ما تحتها؛ لتصبح النجمة عاشقة، مصباحًا، مرآة.

---

[١٥١] الغنا في عز السكون، ص١٢٤ .

والضرب الثاني: الصورة الجزئية، وتأتي في عبارة أو سطر شعري بشكل محدود، ولكنها فعالة في توليد الجمال الجزئي للنص، ويميل شاعرنا إلى أنسنة الصورة الجزئية، مثلما يقول:

تنطق كفوفي بالحياة

والجرأة والشدة

لما تتعود على شد الزنان

لما تتعود على شد الزناد

ومن القدم

يتسحب الخوف والشلل (١٥٢)

في السطر الأول: الكفوف كإنسان ناطق أو ذات لسان ناطق، وفي السطر الأخير: الخوف مؤنسن، فهو كاللص يتسحب من الدار.

(٥)

تستوقفنا ظاهرة التكرار، وهي تتخذ أبعادًا عديدة تتسق مع الطابع التحريضي الذي يكسو النصوص، فكلما تكرر التعبير أو المفردة، تعمقتْ الدلالة واكتسبتْ الجديد ضمن سياقات نصية جديدة، ويمكن أنْ نرصد ظاهرة التكرار على مستويات عديدة:

الأول: التكرار في النص كله، بأن ترد عبارة أو مجزوء من عبارة متوالية في المقاطع، تشكِّل ترابطية عالية بين المقاطع المختلفة، وإلحاحًا على إثارة النفس وإشعال الدلالة، نجد هذا في قصيدة "غاب اللي كان" حيث نجد تعبير "كل يوم الموت..." يتكرر في المقاطع، كما يقول:

كل يوم الموت يرفرف بجناحاته على البلاد

يصرخ الصرخة البليدة

---

(١٥٢) رصاص الكلام، ص٤٣ .

يهز أوا منها الولاد

كل يوم الموت بيزعق ف الرداوي..

بألف راوي

....

كل يوم الموت بيزفر ألف آهة

ومن تدابيره العجب

كل يوم الموت بيرقص ع العتب

رقصة الطير الدبيح

....

كل يوم تولد لمصر المشمسة

مليون رفيق (١٥٣)

القصيدة مهداة إلى الشاعر المناضل "زكي مراد" وقد جاء التكرار هنا متجاوزًا دلالة التأكيد إلى تكوين عالم متكامل من الحزن الذي يكسو البلاد، فوفاة الشاعر "زكي" جعلتْ الموت ناعقًا في كل موضع في مصر، مترددًا في أجهزة الراديو، وعلى الألسنة، والموت أيضًا راقصًا، مثل: الطير الذبيح، وهو أيضًا سبب في الولادة فلا يعني النهاية، فمصر ستنجب ملايين المناضلين.

الثاني: التكرار الجزئي، ويقتصر على تكرار لفظًا بعينه، أو جزءًا من عبارة، أو عبارة كاملة مرتين أو ثلاث في مقطع واحد، وهذا واضح في الكثير من قصائد الديوانين، بل يكاد يكون السمة الجمالية الغالبة في النصوص جنبًا إلى جنب مع التشكيل الفني الصوري.. يقول شاعرنا:

والضي عامر والنجوم

تقتل ملايين الهموم

---

(١٥٣) رصاص الكلام، ص٩٥، ٩٦، ٩٧ .

الضي عامر ميت مسا ع الفل

ح يطيب السمر

طاب السمر

طابت قلوبكم حتى من داء الحذر..

طابت، وأنا طالت على سكرتي

مي نده اللي يشبه هيئتي

مي نده اللي لابس هدمتي (١٥٤)

التكرار هنا متعدد الأجزاء، ما بين اللفظ كما في "طابت" ومجزوء العبارة "مي نده اللي..." والعبارة الكاملة "الضي عامر" وكلها ذات أثر متوهج، يشمل توكيد المعنى وتعميقه، بالإضافة للمزيد من الإيحاءات الجديدة حسب السياق النصي الذي يشملها.

سيظل "محمود الشاذلي" أُنموذجًا للالتزام نحو قضايا الوطن والأمة والإنسان، وهذا يكفيه في زمن انكب الكثير من المبدعين على ذواتهم.

---

(١٥٤) الغنا في عز السكون، ص٨٠، ٨١ .

ديوان "أحلام الغلابة " للشاعر حلمي عمر

الغربة عن الوطن بوح وشجن وشكوى

ديوان "أحلام الغلابة" [١٥٥] هو الديوان الأول للشاعر "حلمي عمر" [١٥٦]، وبه يدشِّن تجربته الشعرية التي تمتد إلى أكثر من ربع قرن، حيث بدأها خلال سنين الجامعة مرتبطًا بالوطن وقضاياه، لقد خالف الديوان ما هو دارج في الكتب الأولى للمبدعين، فدائمًا ما يحرص المبدع في كتابه الأول على أنْ يقدِّم نفسه في سنينه الأولى إلى الحياة الأدبية عبر كتاب أو أكثر، حاملًا فيه زخام ما سطَّرته أنامله في بواكيره الشعرية، وبعضها قد يكون غير ناضج، أو متأثرًا بكتابات أخرى؛ لذا فإنَّ الكتاب الأول هو الحلقة الأضعف لدى غالبية المبدعين إلا أنَّ "حلمي عمر" في ديوانه الأول يخالف المبدعين في أمور عدة، فقد انتظر ما يقرب من ربع قرن حتى يصدر ديوانه وعندما اختار نصوص ديوانه، فقد جعلها متقاربة الهمِّ، تتعاور قضية واحدة وهي قضية الوطن والغربة عنه، فكأنه أراد أنْ يذيب ذاته في رحم الوطن متبنيًا قضاياه، وعلى حد قوله:

عدَّيت حروفك يا وطن.. ع الأيد

همَّا تلاتة ليه أعيد.. وأزيد؟

أجمل حياة لو عشت في عيون الوطن

بس اللي أجمل لو أموت فيه.. شهيد! [١٥٧]

فقد أصبح الوطن حروفًا معدودة، مستخدمًا المثل البلدى المصري الدال على القلة، ولكنه يعطي دلالة معكوسة بالكثرة هنا لأنَّ الحروف المعدودة ثلاثة تعبِّر عن

---

[١٥٥] صادر عن دار الأدهم بالقاهرة،٢٠١٢م.

[١٥٦] شاعر مصري مقيم في الكويت.

[١٥٧] من قصيدة "مقاطع من لحم الحي"، ص٢٨.

حروف مصر، ومن ثمَّ والشهادة في سبيل ثرى الوطن أجمل من الحياة على أرضه، مما يجعلنا نتساءل من الوهلة الأولى: أشعره قاصرٌ على هذا المنحى أم له إبداعات أخرى؟ لاشك أنَّ الإجابة ستكون بالخيار الثاني، بحكم المنطق أولًا، فلا يوجد مبدع ينحصر في موضوع بعينه وسط خضم الأفكار والرؤى المتعاركة في نفسه، ولا يقتصر على همٍّ واحد في زخم هموم الذات والحياة، وهذا يعني أنه اختار نصوص الديوان من جماع شعره؛ ليعبِّر عن شوقه وعشقه للوطن، فكأننا نقرأ في هذا الديوان نصًا واحدًا متصلًا، كلحن واحد على أوتار متعددة.

ويكون السؤال الثاني: حول سبب إغراق الذات الشاعرة وانتماؤها المتجذر للأرض، وكما يقول:

يا ست الكون الكون يا حبَّابة

وحشتيني.. بحبك صورة وكتابة

عرفتيني؟ أنا اللي سافرت في عيونك

حضنتيني.. وأنا اللي هاجرت في شجونك (١٥٨)

فالوطن معشوق، وأصبح مثل العملة الفضية المستعملة على أرضه فيها، صورة وكتابة، ويكون البناء الجمالي أساسه التساؤل بين الذات الشاعرة والوطن بألفاظ سهلة الدلالة، وإنْ جاء الجواب مؤنسًا بصورة بليغة تشمل السفر في العيون والهجرة في الشجون.

كل مَنْ عاش الغربة وامتدتْ سنوات العمر به فيها، يرى الوطن حلمًا وعشقًا لحنًا وشعرًا، يتخلص مما علق في نفسه من ظلم أو قهر، ويظل الوطن نداءً مستمرًا في أعماقه، يرهف ويشفُّ مع اشتداد الغربة؛ لتصبح النظرة إلى الوطن من بعيد معمقة، ومؤصلة له في القلب عن قريب، وهذا شأن شعراء الغربة في تعاملهم مع الوطن تتضاءل ذواتهم، ويتعاظم تعلقهم به.

---

(١٥٨) قصيدة "يا ست الكون"، ص٢٠ .

وربما خدعنا عنوان الديوان "أحلام الغلابة" فهو يشي بأنَّ الديوان معبِّر عن الطبقة الكادحة الفقيرة والمهمشة على أرض الوطن، على غرار ما نجد في شعر حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، إلا أنَّ نصوص الديوان تجعلنا سابحين في الشوق للوطن، والتعامل معه بمثالية عالية أقرب إلى الرومانسية منها إلى التعبير عن هموم الغالبية المطحونة على ثراه وفي ذراه، وإنْ كنا نتحفظ على عنوان الديوان نظرًا لكونه مباشرًا مطروقًا، إلا أننا نرى أنه يعبِّر عن حال المغتربين من أبناء الكنانة في المنافي والاغتراب، فعلى أرض الخليج هناك مئات الآلاف من المغتربين من شرائح اجتماعية مختلفة، جاءوا للقمة العيش والأمل في غد مشرق يريح أبناءهم فلا يكررون محنة الآباء، والمغترب دومًا يعاني مرَّين؛ مرُّ الغربة عن الأهل والوطن، ومرُّ الإقصاء والتقوقع داخل الذات، يضاف إلى هذا ما نرصده ونحن نرقب ما يحدث على أرض مصر في العقود الأخيرة من ضيم لأهلها، ونهب لثرواتها، وكما صرخ شاعرنا:

ورقة شجر إيه ذنبها.. لما تفتح للندى

تيجي الرياح وتذلها..

ورقة شجر إيه ذنبها.. لما الربيع يضمها

ويسيب جماله في سحرها

ييجي الخريف.. ويبعتر الخوف ع الملامح [١٥٩]

فالمواطن المغترب، مثل: ورقة الشجر ضعيفة رقيقة، تعبث بها الظروف، وتتلاعب بها الفصول، والأشد أنْ تعاني الخوف.

وربما يشتد تحفظنا من إلحاح الشاعر المتكرر في عناوين قصائده على النزعة المباشرة في الخطاب، فيكفي أنْ نستعرض عناوين من مثل: غربة، غرَبا، معلش يا مصر، قلب انكسر، رحيل، سكة سفر، السنة أولى اغتراب، راجع يا بلدى، سجن الكلام، أحلام شقية، تداعيات مغترب؛ لنرى أنَّ العنوان كاشف لمضمون النص

---

[١٥٩] نص ورقة شجر، ص٢١.

فاضح لتجربة الديوان، وغالبًا ما يكون مأخوذًا من مطلع النص ذاته، كما يستوقفنا تقسيم الشاعر لديوانه إلى قسمين، الأول: حمل اسم "قصائد قصيرة" والثاني: قصائدي، ويكاد القسمان أنْ يتحدا فلا فروق دقيقة بينهما، والأفضل أنْ تأتي القصائد متتالية دون تقسيم؛ لأنَّ عالمها واحد.

• • • •

• بناء النصوص:

جاءتْ جلُّ النصوص في بناء أقرب إلى المقاطع، فهي أشبه بالزفرات، إما عبر قصائد قصيرة المتن أو قصائد مقطعة مرقَّمة، ونطلق عليها زفرات؛ لأنَّ المقاطع القصيرة تشابه زفرات النفس وقت ضيقها، حيث تكتفي ببضع كلمات تعبِّر عن حالتها، يقول:

لما الحلم يبقى عابس

والفراق المر كابس

الغباء يبقى القضية

ويقول:

الزمن مخدعش غيري

والقفص ما جمعش طيري

رغم مفتاحه في إيديه (١٦٠)

فالزفرة هنا في ثلاث عبارات شعرية، تعبِّر عن حالة النفس وهي ترى ذاتها قلقة حيرى فاقدة الحلم، مفارقة الوطن، فلا مجال للتفكير، فإنَّ الغباء في فهم القضية يكون عنوانًا لها، ونفس الأمر عندما يصبح الزمن/ الحياة، مثل: القفص لكنْ دون

---

(١٦٠) قصيدة "أحلام شقية" ص٨٢ .

طير، ورغم أنَّ الذات تملك مفتاح القفص، فيصبح من العبث تصوُّر الحرية، فالسجن موجود والمفتاح بيد السجَّان ولكنَّ الذات هربتْ.

ولعلَّ الملمح الأبرز في تجربة الشاعر قدرته على صياغة صورة شعرية مبتكرة ومنتزعة من موروث شعبي، أو تعبيرات مستخدمة يطعِّم بها النص جماليًا وكما مرَّ بنا من شواهد، فهو قادر دائمًا على تقديم خطاب شعري بجماليات ترتكز على الصورة، وتنحو إلى الوضوح خاصةً إذا كان الهمُّ واحدًا.

حتى في قصيدته المهداة لشقيقه الذي عانى الغربة طويلًا، ثم عاد لأرض الوطن محمولًا على الأكتاف، يقول:

كل القصايد غنوتك

كل المحطات غربتك

دخان هواك.. أرجوك تعيد الدرس من تاني

مقدرتش أفهم.. الخوف رماني في حضنك الدافي (١٦١)

فالغربة قاتلة، والذهن يستعصي عليه الفهم، فيستعيض بتعبير "أرجوك تعيد الدرس من تاني" في استخدام لتعبير شائع الاستخدام في المدارس، ولكنه يكتسي بدلالة "المحال" في النص؛ لأنَّ إعادة الدرس هنا تعني إعادة الحياة لأخيه.

والظاهرة الأبرز في نصوص الديوان أيضًا روح الأغنية، وهذا سبب آخر لبنية المقاطع الغالبة على النصوص، ونرى روح الأغنية في الإمعان الزائد في التقفية والتجنيس مع صغر المقطع الشعري، وكما يقول:

يا دوامات الغربة.. على مهلك

دا اللي يحب البحر.. يستهلك

الحلم في عيون الحبيبة غريق

والبحر طايح في العباد.. مهلك (١٦٢)

---

(١٦١) قصيدة سكة سفر، ص٦٤ .

(١٦٢) من قصيدة "مقاطع من اللحم الحي" ص٢٣ .

فالغربة "دوامة" تعبير دارج بكثرة في الاستخدام الشعبي، ولكنه اصطبغ بجمال جديد عندما تركب في صورة ممتدة أساسها الغربة بحر زاخر بالدوامات، وإنْ صار الحلم غريقًا وتحرَّك البحر بفعل دواماته ليشتد جبروته.

• • • •

لا شك أنَّ هذا الديوان قدَّم صوتًا شعريًا جديدًا، ظنَّ أنَّ الغربة عن الوطن ستخفت نبرته، فاكتشفنا أنَّ النبرة عالية، فكأنَّ الذات الشاعرة في نأيها عن النيل تصرخ لعلَّ صرخاتها تصل للقاطنين على ضفافه، ربما جاءتْ النبرة مباشرة والخطاب واضح زاعق، ولكننا أمام موهبة شعرية، عرفتْ من إصدارها الأول معنى الهمِّ الجمعي عندما يلتحم بالهمِّ الفردي ويطغى عليه، فيصبح ما هو جمعي فرديًا، وما هو فردي جماعيًا.

ولا نملك إلا أنْ نردد مع شاعرنا:

واه يا آخر الرحلة.. فراغ وسكوت

وكشف حساب على المحنة.. بعلو الصوت

يا طالع من بنات الحيط.. تعلمنا النهاية موت (١٦٣)

• • • •

---

(١٦٣) من قصيدة "تداعيات مغترب" ص٨٨.

قراءة في ديوان "جناحات حديد" للشاعر عبدالله صبري

فلسفة الشجن والمفارقة والوطن

يمثِّل ديوان "جناحات حديد" (١٦٤) للشاعر "عبدالله صبري" (١٦٥) المحطة الأولى في عالمه الشعري، وعلى قدر صغر حجم الديوان إلا أنه دال على تجربة جيدة، فالقصائد تعبِّر عن مستوى شعري يتخطى عقبات البداية، وظواهرها التقليدية (رومانسية مبالغ فيها، بكائيات غير محددة المعالم، ذاتية غامضة في تعبيراتها) إلى طرح قضايا فلسفية بجماليات ساعية إلى تجديد يواكب الرؤى المطروحة.

عنوان الديوان "جناحات حديد" يمثِّل مفارقة في حد ذاته، فهو ليس عنوانًا لقصيدة من قصائد الديوان، بل هو عنوان معبِّر عن دلالة مبتغاة عند تخطي عتبة الديوان، وأرى أنَّ النصوص نفسها تفسر دلالة العنوان، فجناحات الحديد توحي بدلالة الصلابة، متجاوزة جناحات الطيور بما فيها من حياة وروح إلى أجنحة مصنوعة من حديد، تستخدمها الذات الشاعرة في التحلِّيق في كونها وعالمها المحيط، وبعبارة أوضح، إنها تريد مزيدًا من القوة المادية، تتوسل بها في مواجهة كون مليء بالتناقضات، وعالم بشري يموج بالأفكار والأحداث، تجعل اليقين لا ضفاف له، ونور الفجر مخنوق في القلوب على حد قول شاعرنا:

زي اليقين المغترب وسط الشكوك

زي احتقان الفجر في حلوق الديوك

بيشِف أخطاء الشوارع

والمشاهد والظروف

ويتف على كل الحجارة بدون سبب (١٦٦)

---

(١٦٤) صادر عن دار هيباتيا للنشر، أسوان، إدفو، ٢٠١٢م .

(١٦٥) شاعر مصري مقيم في الكويت، وهذا الكتاب الأول له .

(١٦٦) ص ٧ .

المقطع الشعري السابق يعكس رؤية الشاعر الفلسفية، فالاحتقان واللايقين كلاهما عاكس شافٍ عن أخطاء الشوارع/ الناس، وأيضًا يبصق على حجارتها دون سبب، إنها جماليات مطعمة بروح التفلسف الناتج عن حيرة ذات متقلبة الفؤاد.

إنَّ هذا التوجه في شعر العامية يجعله مرتقيًا إلى دروب الكونية، مناقشًا قضايا فلسفية عليا، نأى كثير من شعراء العامية عنها مفضلين أنْ يصوغوا نصوصهم في مرتبة بين البين، أي: بين شعر الفصحى ذي الرؤى الفلسفية العميقة، وبين شعر العامية الساعي إلى الاقتراب من الهمِّ اليومي، ولاشك أنَّ هناك حالات تشذ من الجانبين، وقد آثرتْ الذات الشاعرة هنا أنْ تناقش قضايا وجود الإنسان، فتلك اللغة المتداولة متخشبة عاجزة عن نقل أحاسيسنا:

كل اللغات مصنوعة من خشب الظروف

متفصلة على قد عالم ملتوي/ تافه/ دنيء

يعني الحروف: كوبري التواصل والحضور والمصلحة

إزاي نعبَّر عن غيابنا الحر/ نبل اللاوجود

وكلامنا أصلًا مرتزق قابض لزوم وصف الحياة (١٦٧)

إنَّ تخيُّل اللغة كخشب بما تعنيه الكلمة من جمود ويبوس وبرود، يعكس أزمة من أزمات رؤى الحداثة الشعرية التي رأتْ أنَّ اللغة عاجزة عن التعبير عن مكنونات النفس والفكر، ولابد من مفردات بدلالات جديدة تتجاوز اللغة المفصَّلة على قدر عالمنا، ونلحظ أنَّ المقطعين الشعريين السابقين على قدر عمقهما، إلا أنهما ذاتا بنية لُغوية معقدة التركيب، ناتجة عن رؤية مزدحمة مضطربة في نظرتها إلى العالم، وأيضًا إمعان الشاعر في استخدام مفردات وتعبيرات بعيدة عن المألوف الشعري من مثل: يتفُّ، خشب الظروف، نبل اللاوجود، وكلامنا أصلًا مرتزق قابض.. بتراكيب تألفتْ من المضاف والموصوف والخبر المتعدد، وهذا يقودنا إلى ظاهرة واضحة في شعر عبدالله صبري إلا وهي المفردة الصادمة والتعبيرات

---

(١٦٧) ص١٧ .

المتلاصقة، التي أرى أنه يجب أنْ تصفو اللغة الشعرية منها؛ لتكون ذات بنية جمالية واضحة مبتكرة طيعة اللفظ، لا تغرق في تراكم الجماليات على ما كان في شعر الحداثة وإنما تنحو إلى صفاء الفكرة والسطر الشعري الرائق.

• • • •

- **المفارقة:**

وقد جاءتْ على مستويات مثل نص المفارقة، كما في قصيدته " جريمة ":

الدكتور المستغرب.. خالص

طفل ف أول ثانية

– قبل ما يصرخ تفّ عليه! (١٦٨)

تتكرر مفردة "تفّ" تعبيرًا عن تأفف القادم إلى عالمنا، واتساقًا مع الرؤية المحورية في الديوان التي ترى العالم شرًا وأرقًا وحيرة، ومن هنا تكون مفارقة الميلاد متساوية مع مفارقة العيش في الحياة بجنون، وفي نص " أيوه إنت ":

ينفع كده؟

تفصل ما بينا بلاد كتير

وأنا وانت شركا في الجريمة نفسها

عشق الحياة (١٦٩)

فعلى قدر قِصر النص تأتي مفارقة تنائي المكان بين الشريكين في عشق الحياة، وتتلوَّن المحبة بمعنى الجريمة إلا وهي عشق الحياة، فلم تعد الرغبة في الوجود مشتركة بين الناس، وبالتالي لا نستغرب أنْ يكون عشق الحياة جريمة بين شخصين متنائيين.

---

(١٦٨) ص٣٧ .

(١٦٩) ص٨١ .

أما المفارقة الجزئية، فتظهر في قوله:

(أنا الذي نظر الأعمى) إلى وجعي

ف ما شفافشي إن البدعة

توصيف الجنون

والعادي آخر سقف للمطلق

وورق الشجر لما يتحدى الخريف..

ما بيشغلوش إن الصمود يبقى استعارة (١٧٠)

تأتي المفارقة متمثِّلة في التناص مع شعرية المتنبي، وتحوير دلالة البيت من الإعجاب بشعرية المتنبي إلى الدعوة للنظر إلى وجع الذات الشاعرة، حيث رأتْ أنَّ العالم يستوي فيه البدعة والجنون، والعادي والمطلق، ويصبح الصمود في الحياة صورة خيالية لا قوة واقعية.

• • • •

- **الصورة:**

الملمح الأبرز في شعرية "صبري" اتكاؤه الواضح على الصورة عامةً والمبتكرة خاصةً، وما بين الصورة المفردة والجزئية والكلية تتكون البنية الجمالية، والتي يمكن أنْ تصدم قارئها بتركيبها أو مفرداتها، وكما يقول مناديًا المحبوبة:

بتمشي ف الشارع كده من غير هدوم

ما يبانشي منها إلا صورتي

جوه شنطة قلبها (١٧١)

---

(١٧٠) ص٤٣ .

(١٧١) ص٥١ .

إنها صورة المفارقة ومفارقة الصورة، السير عريانًا، وإثبات أنَّ الذات غير عابئة بنظرات الناس، وتأتي صورة "شنطة قلبها" مستفزة لذائقة القارئ، فصعب أنْ يشبه القلب بالشنطة، وإنْ كان التشبيه يأتي متناسبًا مع كون الشنطة موضع الملابس، وأنَّ القلب موضع صورة الحبيب، وهذه خصيصة بلاشك في بنية الصورة لديه، يقول:

هي الكواكب مالها زعلانة؟

غيرانة ولا بنقلب التواريخ

ألمس إيديكِ تكشَّر الزهرة

أحضن عينيكِ يعيَّط المريخ (١٧٢)

هذا المقطع يمثِّل الصورة الكلية في أوجها، حيث ترتفع الذات الشاعرة مساءلة الكواكب مؤنسنة إياها، فتراها في غيرة متقلبة في تواريخها، ويكون الخطاب إلى المحبوبة ليجد تكشيرة من كوكب الزهرة، أو بكاء من المريخ.

• • • •

- **التكرار:**

تبدو ظاهرة التكرار واضحة في كثير من النصوص، وتكاد تقتصر على مستوى واحد، وهو تكرار اللفظ المفرد، يقول:

زي الحضور/ زي الغياب

زي انقلاب الصمت على زيف الكلام

زيك تمام لما الحقيقة بتغلبك

وترجعك تلميذ بقلب ومريلة (١٧٣)

---

(١٧٢) ص٢٨ .

(١٧٣) ص١٠.

فلفظة "زي" (مثل) تأتي مؤكدة للتضاد بين الحضور والغياب، والصمت والكلام، مؤكدة على مواجهة الذات المتناقضة، وأيضًا متمنية أنْ تعود الذات إلى براءتها في الطفولة بالمريلة والقلب الصافي.

ويقول أيضًا:

داوش دماغ الدنيا بشوية حقوق

حق الرجوع وقت الاختلاف

حق اللجوء للضي في الليل الغميق

حق امتياز الورد على شوك الحياة

حق الطيور ف الزقزقة (١٧٤)

تكرار لفظة "حق" يأتي بنفس الدلالة المتقدمة، ويضاف له موقف الشاعر الفكري في صراعه مع حقوق الإنسان، وهو موقف فكري فلسفي يعبِّر عن تصوُّر الشاعر للحريات التي هي جوهر وجود الإنسان، ونلحظ محافظته على الضدية في السطر الشعري، وهذا يميِّز بلاشك ظاهرة التكرار لديه.

• • • •

وختامًا نؤكد أنَّ عبدالله صبري شاعر يعتمل العالم في داخله قلقًا، ويسعى إلى استشفاف الكون والأشياء والناس في ذاته الشعرية، وهو يقف هنا موقفًا يقترب به من جيل الحداثة الشعرية، الذي انشغل كثيرًا ببناء قلاعه، ونأى عن اليومي والمعيش والجديد والمتشابه والمكرر، وتظل لغته الشعرية في حاجة إلى مزيد من الدربة، كي تصفو متخلصة من تراكمات الإضافات اللُّغوية التي تحجب أحيانًا الرؤية الشعرية، وتجعل المتلقي منشغلًا في اجتزاء الجماليات وإقصائها أملًا في الفوز بالرؤية الفلسفية المبطنة.

---

(١٧٤) ص٩.

ولا نملك إلا أنْ نتأمل تمرُّد الذات الشاعرة، وهي تستخدم لغة رائقة معبِّرة عن تقلُّبها وعنفوانها في تحدي الحياة، نرى أنها تعبِّر عن مرحلة شعرية قادمة، تتبلور فيها رؤى الشاعر وتتضح جماليات، إنه يقول:

ما اعرفش أكيِّف روحي ع الأحداث

واقنع دماغي إن السما زرقا

وإن اللي ماشيين ف الشوارع ناس

أو إنها بتهمني وفارقة [١٧٥]

---

(١٧٥) ص٥٥.



السرد : تضاريس و جماليات

قراءة في رواية "شجرة أمي" للدكتور سيد البحراوي

البوح يفجر إبداعًا ويثير شجونًا

عندما يكتب المبدع عن حياته وذكرياته، فهذا له مذاق حيث نرى أنه يذكر ما يرغب في ذكره ويحجم عمَّا يؤلمه، ونجد أنَّ الكثير من الذكريات واليوميات يتناول التجربة في إطار نرجسي يعظِّم الذات، يشرح تكوينها ويركز على مزاياها، والغالب في هذه الكتابات أنَّ صاحبها ينحو إلى لوم الآخرين وعتابهم، إنْ لم يكن سلخهم إذا كانوا من أعدائه، وإعطاء صورة مثالية عمَّن يحبهم، وعندما يتطرق الأمر إلى الحديث عن البيئة والنشأة، فإنَّ الوالدين يظلان في مقام عالي، ويكون ابنهما/ الكاتب هو الخادم المطيع، أي: أنَّ المتلقي يكون في هذه الكتابات، وما يتماس معها في خضم "كتابة الحافة" بين حافة الحبِّ حيث المبالغة وتهويل التعلُّق، وحافة الكره حيث الذم والبغضاء، وحافة الأنا في عليائها، ويغيب حتمًّا الكثير من المستور والأخطاء وهواجس النفس الكاتبة مثلما تغيب الصورة الأخرى عن الشخصيات المحبوبة أو المذمومة، ويظل الجميع يدور في دائرة المشاعر المتضادة.

وهذا النص، بقدر بساطته وسهولة تلقيه، بقدر ما يطرح الكثير من الإشكاليات المثيرة للتساؤلات، وفي التساؤلات وجوه لتميُّز النص، وإظهار للكثير من المخبوء والمهمش.

حمل عنوان النص "شجرة أمي" رواية، وأبانتْ المقدِّمة أنَّ النص معبِّر عن حياة أم السارد، وعندما نتعمق النص وأحداثه، نجد أنه يتماس مع المذكرات واليوميات والسيَّر الذاتية، مما يجعل تصنيفه بوصفه رواية - يثير اختلافًا، وهذا الاختلاف ليس شكلانيًا فحسب، وإنما يتصل بمتن النص ومضمونه، فإننا نقرأ رصدًا أمينًا للأيام الأخيرة في حياة أم الكاتب، وتتباطأ العين الساردة وهي تسجل الحركات والسكنات، مشاعر المحيطين، وتذكرهم بأسمائهم الحقيقية، تدين المقصر، وتمدح المبادر، تدين ذاتها، وتقرُّ بأخطائها، وتعلِّل فعلاتها.. إذًا العلاقة بين

المبدع/ السارد/ المؤلف، وبين قارئه/ متلقيه، القريب والبعيد، الحقيقي والافتراضي، علاقة مكشوفة منذ البدء وإلى الختام، وهذه سمة كتب المذكرات والسيَّر واليوميات، أما النص الروائي فهو في البداية والنهاية، ومهما تدخل المؤلف الضمني من كسر لإيهام المتلقي، وذكر وقائع وإشارات للواقع، فإنَّ المتلقي يظل في دائرة الإيهام لا المكاشفة، وبالتالي يكون هناك تحفُّظ على التصنيف لهذا الجنس، ولو نعتناه بلفظة "نص" فقط لأعطى دلالة أكثر انفتاحًا، بحيث يقبل تقاطعات عدة أجناس أدبية: اليوميات، والقصة، والذكريات.

• • • •

- **إشكالية نص البوح:**

في هذا الكتاب نفاجأ بنص البوح والمكاشفة والمصارحة، الذي يتناول فيه المؤلف وقائع موت والدته بشكل تفصيلي، وما أعقب هذا الموت من أحداث بعد أيام وشهور وسنين.. عندما ننعت هذا النص بالبوح، فإنَّ هذا دال على الجدة التي اكتسى بها هذا النص في طبيعة الخطاب السردي بين المؤلف/ الابن وأمه، هذه الطبيعة التي كسرتْ ومن البداية إحساس المتلقي المتوقع، فجعلته في حالة - افتراضية - للتلقي الصادق من سارد النص، فهو يقول في المقدِّمة: "هنا أتحدث عن العلاقات الإنسانية.. كانتْ أمي مستغَلة، ولم يكن أحد يستطيع أنْ يساعدها، وأنا أريد أنْ أنفي عنها وعني الاستغلال، وأنْ أقدِّم لها/ لي، ولأمثالنا مساعدتي". الحديث عن العلاقة الإنسانية هو جوهر هذا النص، هذه العلاقة التي درجنا أنْ تكون علاقة حميمية بين الابن والأم في النصوص المشابهة، إلا أنها - هنا - تتخذ طابعًا جدليًا محبًا، متهكمًا، صارخًا، مقدِّرًا، حزينًا، كئيبًا بين المؤلف وبين أمه، هذه العلاقات ربما توحي بالتناقض للوهلة الأولى، ولكنْ يجب إلا ننسى أنَّ الذات الإنسانية تحوي التناقض في أعماقها مثلما تحوي التجانس، وهذا هو مفهوم البوح والمكاشفة الذي نعنيه في نعت هذا النص، أنْ يعبِّر السارد عن كل مشاعره

بتلقائية، وقد تكون هذه المشاعر مؤلمة للأم وللقارئ وللذات الساردة، المهم أنها عالية الصدق.

وقد بدا هذا البوح والمكاشفة على عدة مستويات :

المستوى الأول: السارد/ المؤلف وأمه:

فقد اتسمتْ مكاشفاته بصدق عالي، كثير منا لا يقبل ذكره لاعتبارات اجتماعية وقيَّمية تتصل بموروثاتنا، ولكننا نجد المؤلف يقول :

"حكتْ لي أمي عبر السنوات الأربعين التي وعيت فيها كلامها... كل حياتها مع أمها وأبيها وأخواتها وزوجها، أبي، في شذرات متفرقة...".

هنا نجد أنَّ العلاقة بين الابن وهو الولد الوحيد لأمه وأبيه مع أخت أخرى، علاقة تتجاوز علاقة الأم بالابن إلى علاقة الصداقة العميقة التي تسمح بالكشف عن المكبوت في كل دقائق الحياة، وكون الكاتب يقرُّ بذلك على الورق فهذا قمة الكشف، وقد أدان أباه في لهوه وعبثه، وفي ضوء ذلك يمكن أنْ نبرر هذا الهاجس الذي يشغل المؤلف قبل وبعد الوفاة، فلم تكن الأم أمًّا وسببًا في العلاقة العضوية بين الأم والابن، إنها صارتْ علامة على حب المكان/ القرية، فهو يقول: "لأنها ملاذي في قريتي التي أحبها وأحتاج إليها" وأيضًا على الشقاء الذي لازم الأم من أجل رعاية ابنها، ونحن لا نشعر بقيمة الشيء أو الشخص إلا عند فقدانه، وهذا ما جعل السارد يقول: "إنني أدركتُ - فقط بعد موتها - أنني كنتُ أحبها، عشتُ حياتي كلها دون أنْ أترك هذا أو أنْ أعترف به، رغم أنه كان موجودًا".

هنا شعور معتاد، ولكنه ظل هاجسًا للسارد بعد الوفاة، وهو حريص على زيارة قبرها، وإقامة سنويتها، ربما يخف الحزن تدريجيًا، ولكنْ يبقى الحب، يقول: "مرَّ عام، وخفَّتْ أحزاني على أمي، أصبحتْ ذكرى جميلة في حياتي، تحقَّق لي خلال العام الخير الكثير الذي وعدني به خالي يوم موتها" فكون الوفاة تتحوَّل إلى ذكرى جميلة، فهذا دال على الحب الجارف.

وتصل قمة المصارحة حينما يقرُّ: "لم أتخيل أنها ستكون من القسوة بحيث أفقد أعصابي وأضرب أمي" ويفسر الموقف بقوله: "استيقظتُ ذات ليلة فوجدتها نائمة تحت المائدة، وهي تحمل الكتب والأوراق وتلقيها على الأرض... حين أحستْ بوجودي دعتني لإنقاذها، كنتُ مغتاظًا، وغير قادر على فهم ما فعلته، ضربتها على وجهها فسكتتْ قليلًا، ثم عادتْ تناديني؛ لإنقاذها متذللة".

البوح هنا يحمل الإدانة للسارد، فهو يدين نفسه أمام ذاته وأمام المتلقي في أقصى حالات المكاشفة، فلم يرحم مَنْ أمامه في أشد حالات الضعف الإنساني، لحظة المرض والعجز، وكانتْ مَنْ أمامه وضربها، هي أمه التي تذلَّلتْ له، فأبكته وأبكتنا جميعًا، عندما نتخيل أنفسنا في هذا الموقف الضعيف، ونحن في هذه السن ونتذلَّل لمَنْ أحسنَّا إليه وكنا سببًا في وجوده، الذل مزيج الرحمة وهو طريقة تعاملنا، وكما قال تعالي: "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة، وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرًا" فالرحمة عملية تبادلية بين الوالدين والأبناء، ولكنْ مع الوالدين تكون برغبتهما وحبهما لنا في التواجد، أما معنا فنحن نفعلها معهم من قِبل تأدية الواجب، وهذا ما يقرُّ به السارد حين يقول: "كانتْ مليئة بالرغبة في الحياة، وكنتُ أنا أيضًا مليئًا بالرغبة في أنْ تظل حية... لكن من الواضح أنَّ رغبتها تتضاءل يومًا بعد يوم، وأيضًا رغبتي" وهذا شعور شديد القسوة على النفس، ولكنَّ البوح به أشد، فكيف نبوح برغبتنا أنْ نتخلص من أمهاتنا؟ هل هذا نوع من جلد للذات الساردة؟.

المستوى الثاني: السارد/ المؤلف وأقرباؤه :

ففي لحظات الشدَّة تبدو النفوس على حقيقتها، ولننظر لموقف الأخت، وهي الابنة الوحيدة للأم وشقيقة المؤلف، يقول عنها عندما جاءتْ أخته لزيارتها في القرية: "حينما يأتي موعد الطعام، تأخذها في صدرها وتطعمها، بدا لي ذلك مبالغًا فيه، وكأنه تكفير عن عدم اهتمامها بها طوال الحياة، هل كان ذلك ردًا على عدم اهتمام أمي بها وهي صغيرة؟" ويقول أيضًا أثناء مرضها: "لم تعد تتحمل الإقامة مع أختي وأولادها وزوجاتهن وأبنائهن وأختي أيضًا ملَّتها".

انشغلتْ الابنة عن أمها، فعادتْ شاعرة بالذنب، وتأبى الذات الساردة أنْ تقبل هذا، فالبوح ديدنها، فتعطي إشارات على علاقة - من منظورها - متوترة بين الأم والابنة، قد لا ينبغي ذكر هذه العلاقة، فهل يمكن أنْ تهمل أمٌّ ابنتها أم أنَّ منطق المكاشفة وصل لنهايته؟ وفي لحظات وهن الأم الجميع يعاني منها ومعها، فهي تحتاج لخدمة كاملة، تبدأ من الدواء وتنتهي بدورة المياه.

ويقول عن خاله وخالته وأقربائه: "لم أكن أريد أنْ أفرض عليهم المجيء دون أنْ أكون متأكدًا أنها ستموت، ومع ذلك اتصلتُ به وأخبرته "الخال" أنها في غيبوبة، لكنه لم يأتِ".

إنَّ الحياة تفرِّق الأحباء، وتشاحن الأقرباء، والموت يجمعهم لتأدية الواجب، ونسيان شحناء الحياة، وهنا يدين السارد موقف الخال الذي لم يأتِ، رغم أنه يعلم أنَّ شقيقته في مرض الموت.

المستوى الثالث: المؤلف/ السارد والزوجة:

وهي علاقة بين شخصيتين حيتين تخطوان أمامنا، وتصل هذه القمة عندما يبوح عن أخص خصوصياته مع الزوجة، فيقول: "ليلة وفاة أبي، وبعد العزاء، ورغم الحزن، وجدنا نفسينا أنا ومنى، في حاجة شديدة للحب".

علاقة الحب/ الجنس، علاقة نفسية عضوية، وفي لحظات الحزن تنزوي الرغبة، ولكنْ يبدو أنَّ مفهوم الضدية يتجلى هنا ففي قمة المأساة تكون اللذة والسعادة، وقد تحقَّق في ليلة وفاة الأب، فهل هذا يعبِّر عن علاقة متوترة بين الابن وأبيه أم ضمن منظومة البوح، والرغبة في الانغماس في اللذة أملًا في محو الحزن؟ في حين لم يتحقق هذا في ليلة وفاة الأم، فالحزن أشد والمكان لا يسمح، وأيضًا بسبب الطاقة التي ضاعتْ في خدمة الأم.

ويتفجر سؤال: لماذا أمعن السارد في ذكر تفاصيل الوفاة ما قبلها، وما بعدها بسنين بينما أحجم عن ذكر حياة أمه تفصيلًا؟ يبدو هذا جليًا في حجم المروي عن لحظات الوفاة والمرض والعزاء، بينما تضاءل ذكر حياة الأم التي عانتْ قسوة مع

الأب والأبناء، وهذا يعود - في رأيي - إلى أنَّ حادث الوفاة ذاته، هو الأشد في النفس ويضمحل أمامه الكثير من الحوادث والمواقف، وقد يلجم اللسان أو يبسطه، وفي الحالتين يكون الفقدان هو الأشد نكأً في الفؤاد.

والإشارات عن حياة الأم قليلة، وجاءتْ عرضًا، ولو كتب كل منا عن حياة أبويه لملأ مجلدات، يقول: "عاشتْ أمي فقيرة، في طفولتي شاهدتها تجري خلف الحمار حافية إلى الحقل تروي وتزرع، فيما بعد كانتْ تشارك في تجارة تربح وتخسر".

هذا شأن أمه وأيضًا أمهاتنا، تعبن في البيت وخارجه، من أجل تربيتنا، وأم السارد قاستْ أيضًا من زوجها/ أبيه، فهو محب للنساء كثير الزواج، وقاستْ أيضًا من فقدان العديد من أبنائها موتًا، فقبل ولادة ابنها/ السارد مات طفلان غيره، يقول: "لقد ولدتني في الأصل ضعيفًا ومريضًا، وبعد يأس من الإنجاب، طفلان ماتا أثناء الولادة أو بعدها بقليل".

هذا النص نموذج لكتابة البوح، التي افتقدناها كثيرًا في حياتنا، فبتنا ضحية لقيَّم وموروثات نتمسك بها، وفي الحقيقة، أننا نخجل من الكثير في أعماقنا.

قراءة في رواية "مواقيت الصمت" لخليل الجيزاوي

تضفير الذات والواقع والفانتازيا

تفجِّر رواية "مواقيت الصمت" [١٧٦] للروائي خليل الجيزاوى قضايا عدة: قضايا العزلة، والاغتراب الاجتماعي، وأطفال الشوارع، والعالم السري للمسؤولين الكبار، إننا نلهث وراء أسطرها، ونحن ننتقل من عالم لآخر، مثل: عالم أبطال الرواية الأب منصور الصيَّاد، وابنته هند، وحبيبها سعيد، وشخصيات عديدة تواجهنا، ونحن نغوص في أعماق هؤلاء إلى عالم أطفال الشوارع والمشردين، إنها شخصيات شديدة الإنسانية على الرغم من انغماسها في القبح والسوء، وخلف كل شخصية حكاية، وخلف كل حكاية جوانب من تجبُّر الإنسان، وضعفه واستكانتْه، ونفاجأ في خضم الأحداث وتنوُّع الشخصيات، أنَّ السارد ممسك كل الخيوط يحركها وفق منظومة سردية تبدو للمتلقي في الوهلة الأولى غير مترابطة، وسرعان ما يكتشف أنَّ هناك عشرات الخطوط التي تصل فيما بينها.

يمكن قراءة هذه الرواية بمداخل عدة، ولكنَّ بنيتها الفنية تستدعي التوقف عندها، خاصةً أنَّ ثمة ترابطًا بين هذا البناء الفني وبين الدلالات العديدة المتولدة عنها.

العتبة الأولى: عنوان الرواية "مواقيت الصمت" والعتبة الأولى نطالعها، وهو عنوان لا يثير التساؤل، وقد لا نقف عنده كثيرًا ونحن نقلب صفحة الغلاف، لكننا سرعان ما نعود إليه متعجبين، حين نتعمق أحداث الرواية ونعيش مع شخصياتها، ونكتشف أنها ليستْ أزمنة الصمت وإنما أزمنة البوح، فالكل يفضي والكل يتحدث، والبوح يمتد صفحات وصفحات، وكأنه نص مونودرامي، فقط ممثل واحد على ساحة الأحداث ويحتل المسرح السردي قبل أنْ تتداخل معه شخصية أخرى، نرى هذا في

[١٧٦] خليل الجيزاوي، مواقيت الصمت، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧م .

الفصل الأول مع الأب الذي رحل عن دنيانا، ولكنه عاد يناجي ابنته "هند" عندما حاورته وهي تتأمل الصورة، ونرى هذا مع العديد من الشخصيات، مثل: أم شحته، سعيد/ الحبيب، ومحمد جنينه، ويكون السؤال: هل ثمة تناقضًا بين العنوان والبنية السردية؟ والجواب: إنَّ العنوان يقدِّم دلالة ضدية، أي: أنَّ الرواية وسيلة لكشف المكنون، وفوران الصدور، فالكل كانوا صامتين، وها هم الآن يتكلمون، فدلالة العنوان ماضية في زمنها، وأحداث الرواية تطرح رؤية آنية ومستقبلية، وهذا ما أوضحه المؤلف صراحة في الاستشهاد، في الصفحة الأولى، وقبل الإهداء حيث يذكر: "الحق أخرس والباطل له ألف لسان مثل شعبي"، " إنَّ كل شيء يكتمل في الصمت أمبرتو ايكو" ومن هنا نعلم أنَّ المتكلمين في الرواية كانوا صامتين طيلة حياتهم، وأنَّ مساحات البوح لديهم نادرة، والبوح هنا يخالف الكلام، فالكلام أمر حياتي معتاد، بينما البوح هو الكلام الحر عمَّا في أعماق النفس، وأكَّد ذلك الإهداء حيث يقول المؤلف: "إلى ولدى محمد خليل الجيزاوي وجيله لعلَّكم تستطيعون تكسير أسوار الصمت العالية" وبالتالي تتضح دلالة العنوان لتكون دلالة عن حال جيلنا الحاضر، والجيل السابق من البسطاء والمهمشين والعاديين، وهؤلاء الذين يؤثرون السلامة والعيش في الظل.

وعلى جانب آخر في متن الرواية، نرى مقولة الأب لابنته: "مواقيت الصمت" إنها رواية عبثية عشنا أحداثها أنا وأنتِ يا ابنتى، لماذا لا تعيدي ترتيب كتابة أحداثها؟ ولماذا لم تبدأ مواقيت الكلام بعد؟ [١٧٧]

وهذا يؤكد من جانب آخر الفرضية التي في العنوان، إنه عنوان تحريضي على البوح بما في الصدور من زفرات، وقد سبقتْ عناوين الفصول إشارات عديدة، ولكنْ تأتي العناوين بسيطة من كلمة أو كلمتين، وهي تمثِّل في بساطتها ركيزة في البناء، فالفصل الأول: حمل عنوان "صورة" وهو علامة على أحاسيس الساردة/ هند مع صورة الأب في شقة السيدة زينب، ومن ثمَّ يبدأ الأب بحوار الابنة، والبوح التفصيلي بكل شيء عن حياته الخاصة وعصاميته، ومن ثمَّ تطورتْ دلالة الصورة

---

[١٧٧] الرواية، ص١١ .

من مجردِ إلى صورةٍ للأب إلى علامة على تاريخ وعلاقة شديدة الخصوصية بين الأب وابنته، ومن أهم منابع الخصوصية فيها ارتباط الأب والابنة بحي السيدة زينب.

ونفس الأمر في باقي الفصول التي حملتْ عناوين: هو وتناول حديث الساردة عن سعيد، وتناول حديث الساردة عن توءمها، وأم شحته وتناول التعرُّف على شخصية أم شحته وهكذا، فالعناوين ساهمتْ بشكل كبير في اكتمال السرد المعتمد على تعدد الأصوات والشخصيات.

- **بنية الرواية** :

اعتمدتْ الرواية على بنية المكان والزمان المفككين، والشخصيات متعددة الأصوات، في الفصل الأول: كان الأب متحدثًا بشكل كبير، ثم نرى الابنة وهي تحاور الأب وتنبش في أوراقه وكتبه، كان هذا في شقة السيدة زينب، ويعد الفصل الأول مفتاحًا أساسيًا في فهم الرواية، فقد قدَّم لنا ملخصًا سرديًا وفكريًا عن الساردة/ هند وحبيبها والأم والأخ، وهي الشخصيات المحورية في الرواية، ومن ثمَّ جاءتْ الفصول الأخرى معمقة هذه الشخصيات مع تنوُّع المكان والزمان في ضوء الأرضية السردية التي تلقاها القارئ في الفصل الأول، ربما يُظَنُ أنَّ هناك تشتتًا مكانيًا وزمنيًا في الأحداث، ولكنَّ المتأمل يجد أنَّ هناك مكانًا وزمانًا مهيمنين، وفيهما كانتْ الأحداث وحركة الشخصيات.

فالمكان المهيمن: هو حي السيدة زينب، ونجد أنَّ الوصف دقيق لكل ما في هذا الحي، وهو وصف يتجاوز الوصف البصري إلى التحدُّث بشكل تفصيلي عمَّا في الحي من ناس وبنايات، فها هي الساردة تقول وهي عائدة من مطار القاهرة: "لفحتني رائحة الحلاوة الطحينية التي تفوح من مصانع الرشيدي قبل تقاطع شارع قدري، غمرتني رائحة البخور، صلصلة صاجات بائعي العرقسوس، الزحمة الشديدة فرصة مناسبة؛ لأصافح مئذنة السيدة، مقام سيدي العتريس، بعده ألمح النور الأخضر الذي يشع من مقامك سيدتي، سيدة آل البيت، أقرأ الفاتحة، أردد صامتة :

مدد يا أم العواجز، بسرعة يدي بالمنديل تعالج فيض الحنين، لمحتُ السائق يتابعني مُندهشًا". (١٧٨)

لقد جمع هذا الوصف ما بين حواس الساردة: البصري والشمي، وأعماقها التي تختزن مشاعر فياضة نحو الناس والأشياء ومعالم المكان.

هذا المكان ظل مهيمنًا طوال الرواية بينما تضاءلتْ مساحة الأمكنة الأخرى، فمصر الجديدة كمكان - فيه فيلا أسرة هند، حيث عاشتْ فيها الأم المتجبرة، وعندما يموت كل من الأم والأب، تصبح الفيلا خاوية إلا من حارس لها.. نفس الأمر مع أطفال الشوارع حيث كانتْ السيدة زينب ملجأً لهم من بيوتهم وبلادهم، إنه المكان الحنون الذي يحتضن الغني والفقير، المستقر والمشرَّد، ونفس الأمر مع الأمكنة الأخرى، ففرنسا المكان تتضاءل المعلومات عنها، ولا نجد منها إلا إشارات للجامعة والمشرف الفرنسي، وغابتْ حميمية ارتباط الساردة بها، وهو أمر متشابه في المكان بالنسبة لسائر الشخصيات، فالكل هارب من أمكنته التي ولد وتربى فيها ولجأ إلى حي السيدة زينب، كما في شخصية أم شحته ومحمد جنينه وهيمه وأم دينا وغيرهم.

أما الزمان، فإنه ممتد امتداد عمر الساردة/ هند منذ الطفولة وإلى تقدُّمها في العمر، ولكنْ تظل هناك بقعة زمنية هي الأساس في الإدراك، وهي المكونة لشخصية الساردة، إنها فترة الجامعة حيث حبها الأول وخطيئتها الأولى، وأُلفتها للمكان/ السيدة زينب، وقد فضَّلتْ خلال سنين الجامعة أنْ تعيش مع أبيها في شقته البسيطة مكونة علاقة حبها مع سعيد، ثم نرى الزمان يصل بنا إلى سنوات ما بعد الجامعة، حيث نرى قفزة زمنية حينما تعود هند من فرنسا؛ لتكمل الشقَّ التطبيقي لرسالتها في الدكتوراه عن أطفال الشوارع في مصر، ونرى الشخصيات والأمكنة بعد عشر سنوات أو يزيد، حيث تبدلتْ معالم المكان، وانتشرتْ في الشارع عشرات الظواهر السلبية بجانب المزيد من الفساد الرأسمالي والسياسي والاجتماعي.

---

(١٧٨) ص٢٩، ٣٠ .

أما الشخصيات، فإننا نجد شخصيات على مستويين، المستوى الأول: الشخصيات الروائية التي تتصل بالعالم الشخصي للساردة، وهي شخصية الأب المكافح، والأم المتكبرة، والأخ الذي سافر بعيدًا عن الوطن لاستكمال دراسته العالية في أوروبا، والحبيب سعيد وأم شحته حارسة البناية، والوشائج التي تجمع هؤلاء المكان والقرابة والحبُّ والمجاورة، وأم شحته هي مرضعة البنتين التوءمين؛ لذا التبستْ عليها شخصية "هند" الحية ونادتها باسم "هبة" الميتة، إنَّ شخصية هبة حاضرة غائبة، فهند هي التوءم الحي بينما أختها هبة هي التوءم الميت، ولكنَّ هناك إلحاحًا من السارد على العلاقة الغامضة بين التوءمين، وهي علاقة تكاد تجعل التوءم الحي (هند) متقمصة التوءم الميت، ثم نسمع صوت التوءم الميت سرديًا، وكما جاء في مستهل أحد الفصول "قالوا: سوف يعيش التوءم الثاني حالة من القلق والرعب، خوفًا من سيطرة روح التوءم الأول على جسدها إنْ عاجلًا أم آجلًا" (١٧٩) وتظل هذه العلاقة ملتبسة طيلة صفحات الرواية، وهي علاقة لها بُعد نفسي يقترب من الأسطوري، حيث نسمع صوت هبة (سرديًا) في فصل مستقل، تقول: "أنا هبة منصور الصيَّاد، التوءم الحي، أعيش داخل جلباب هند، صحيح أنني مُت بعد عام واحد من مولدي، لكني لم أرحل، روحي تحوُّم حول البيت، أطارد هند، تفزع منِّي، تصرخ باكية حتى حوَّلتُ البيت إلى سهر، قلق، عدم نوم، لابد أنْ يتعذبوا مثلي لماذا كُتب علي الموت مبكرًا ؟ لماذا هبة تموت، بينما هند تعيش، تحيا، تستمتع بالحياة؟ لابد أنْ أحوِّل حياتها إلى جحيم، البداية سكنتُ بروح قطة سوداء، دخلتُ البيت، أقتسم مع هند نصف السرير، نصف الطعام، لكنْ لن أهدأ حتى أشطرها نصفين مرة أخرى؛ لنقتسم الحياة مرة أخرى، ربما الوحيدة التي تنبهتْ لنا هي أمنا في الرضاعة أم شحته، لقد أحستْ أنَّ اثنتين ترضعان منها لا واحدة، ظلتْ تقنع والدتي أنَّ نص التوءم الذي مات لا يزال يحيا داخل النص الحي! " (١٨٠) هذا جو أسطوري، ولكنه معبِّر عن شخصية معقدة، وهي شخصية

---

(١٧٩) الرواية، ص٤٥ .

(١٨٠) الرواية، ص٧١ .

هند الحية، وتبدو "هبة" كأنها جنية تتحكم في قرينتها هند، وقد استطاع المؤلف الضمني أنْ يسمعنا صوت هبة، حتى وضحتْ شخصيتها، إنها صورة من شخصية الأم القاسية العنيدة، الأم التي كرهتْ ابنتها وتمنتْ لها الموت، وقد تعلقتْ الأم بالولد وتركتْ هند تتعلق بأبيها، أما هند فهي تدرك بعمق أنَّ هبة التوءم تحيا في أعماقها، وقد استطاعتْ أنْ تنتصر عليها، وتكون بشخصيتها المستقلة حية، وكما تقول: "الآن فقط تأكدتُ أنني هند منصور الصيَّاد، قُدِّر لي أنْ أحيا بعد وفاة نصفي الآخر هبة، كنتُ دائمة الصراخ، البكاء منذ صغري بلا سبب، أمي تضربني كثيرًا سمعتها تتمنى الموت لي" [١٨١]

ربما يكون السؤال: ما دلالة وجود روح التوءم منغصة ومنافسة لهند في حياتها؟ يأتي الجواب من خلال السرد حيث تقرر هند هذا بقولها: "طوال حياتي أشعر أنني ممزقة، منقسمة على نفسي، دائمًا هناك أمران داخل رأسي كثيرًا ما أتوقف وسط الشارع حتى أفصل بينهما، أورثتني هذه الحيرة عادة التردُّد، عدم مخالطة الناس، دائمًا أفضل أنْ أكون وحيدة" [١٨٢] وهذا التمزق ليس للروح التوءم فقط، وإنما تمزق بين مكانين: السيدة زينب ومصر الجديدة، وتمزق بين أمَّين: أمها الحقيقية وأم شحته المرضعة، وبين تقاليد المجتمع ورغبتها في التحرر والانطلاق، ويمكن في ضوء هذا أنْ نقرر أنَّ هبة رمز لكل ما تكرهه هند، وقد استطاعتْ الأخيرة أنْ تنتصر عليها وتحقق ذاتها.

المستوى الثاني: في الشخصيات، هي الشخصيات الموازية التي أطلتْ برأسها من الشارع، شخصية النادل في المقهى، وأطفال الشوارع ومحمد جنينه زعيمهم، وأم دينا، لقد أسمعنا المؤلف الضمني صوت هؤلاء بلسانهم، وهم يحكون مأساتهم وسبب تشرُّدهم، وما يحدث في الشارع من تجاوزات أخلاقية وفساد واغتصاب وشذوذ وسيادة منطق القوة، كانتْ شخصية هؤلاء متنوعة، جمع بينها الشارع والتشرُّد والظروف القاسية والأمل في حياة أفضل.

---

[١٨١] الرواية، ص ٧٢ .

قد يتبادر في الذهن أنَّ خطين دراميين يتنازعان أجواء الرواية، وأنَّ لا علاقة مباشرة بين عالم هند وعالم أطفال الشوارع، ولكنَّ هذا مجرد ظن أولي، ولو تمعنَّا سنرى أنَّ هناك أجواء شعورية تجمع بين الخطين، فحالة التفكُّك الأسري مشتركة: هند تعاني من كراهية الأم وابتعادها عنها، وأطفال الشوارع يعانون من تخلِّي الأبوين عنهم، إما بالموت أو السجن أو الطرد القسري في الشوارع، أيضًا هم مشتركون في المأوى/ المكان، وهو حي السيدة زينب، رغم الفارق في مستوى المعيشة، وتشابهتْ حياة أم دينا مع هند، فكلتاهما ضحتْ بشرفها عن طيب خاطر للحبيب، وعاشتْ هند على ذكرى حبها ومشاعرها، واغتربتْ هربًا من مجتمع لا يحترم المرأة التي لها تجربة جنسية قبل الزواج، بينما هربتْ أم دينا واضطرتْ للزواج عرفيًا حتى تحمي نفسها من ذئاب الشارع، وأنجبتْ طفلة من هذا الزواج.

وقد نجح المؤلف الضمني في أنْ يجعل هذه الشخصيات تكلمنا مباشرة، إما بشكل فانتازي كما في حديث الأب لابنته، وحديث هبة/ التوءم الميت عن نفسها، أو بشكل حواري كما في حوار هند مع المشرَّدين، وفي كل هذا كان الضمير المستخدم هو ضمير المتكلم إمعانًا في التعبير عن الشخصية، ومن المفارقات أنَّ هناك ثلاثة فصول قصيرة حملتْ الضمير "أنا" في نهاية الرواية: الأول، عن هبة التوءم الميت، والثاني، عن هند، والثالث، عن سعيد فتح الله، وكأننا أمام نَص مونودرامي يتداخل صوتيًا مع حركة السرد العام في الرواية.

- **الأسلوب السردي** :

جاء الأسلوب السردي في الرواية معتمدًا على الجمل القصيرة، والعبارات التقريرية المباشرة في دلالتها، خاصةً في المواضع التي تستلزم هذا الطابع الأسلوبي، فها هي هند تحكي:

"أعترف أنَّ شيئًا ما جذبني للحديث مع محمد جنينه، نعم لقد وعد وصدَق معي، لقد انتهيتُ فعلًا من التسجيل مع خمسة أولاد، هم بحقٍّ نماذج بحثية موجعة

تشكِّل رسالة إنسانية مهمة، لم أعلم حين فكرتُ في هذا البحث، أنني سأقترب من هذا العالم المليء بالعذابات، والقهر الإنساني" (١٨٢)

في هذا المقطع، تتداخل اللغة الروائية مع لغة البحث العلمي، حيث تقرر الباحثة هند أنَّ هؤلاء نماذج بحثية موجعة، ويشكِّلون معًا رسالة إنسانية بأسلوب علمي محدد المعنى والدلالة، هذا التداخل نجده على أصعدة أخرى، فالعامية تختلط كثيرًا بالفصحى، خاصةً عندما تتحدث الشخصيات عن ذاتها، فالأب يقول عن علاقة الابنة بسعيد:

"أنا اللي عزمته عندنا في البيت، سمحت لك تقعدي معاه، بعد كده عرفت إنه بيكلمك في التليفون.. إنه بيقابلك في النادي، لكنَّ ثقتي فيكِ كبيرة بلا حدود، عايز أشوف مساحة الحرية اللي بتتحركي فيها" (١٨٣)

ممكن أنْ تكون العامية هنا موظفة، ولكنَّ الأب تارةً يتحدث بأسلوب بسيط، وتارةً بأسلوبٍ فلسفي عالي المستوى مطعَّم بالاستشهادات، وهذا يجعل مستويين للغة على ألسنة مَنْ يتحدث، فالأب يقول عن نفسه :

"إنَّ الرجل يحب أنْ تكون رفيقته في الحياة صديقةً تسانده تدعمه، حبيبةً تهدهده، أُمًّا تحتويه في صدرها، تمسح عنه التعب، وبالليل عشيقته التي يشتهيها تُلاعبه، تُداعبه، ترقص له، تُطعمه طبقها بكل الألوان، الأصناف، لكنَّ الكثيرات منهنَّ يا بنتي لا يفهمنَّ ذلك، لا يردنَّ أنْ يجربنَّ هذه الوصفة! من هنا كثر الخراب في البيوت، تهدَّم الكثير منها أصابها الشروخ " (١٨٤)

هذه اللغة تشعرنا أنَّ المتكلم هنا هو المؤلف الضمني، يتدخل بأسلوبه ليفرض علينا وجهات نظر بعينها، خاصةً أنَّ التعبيرات المباشرة كثيرة، وقد تكون موظفة أحيانًا، وفي أحايين أخرى نفاجأ بكونها تحمل طابعًا مقاليًا ومعلوماتيًا، مع إسهاب واستطراد، يخرج بنا من أجواء السرد إلى الخطاب المباشر.

---

(١٨٢) الرواية، ص ٦١.

(١٨٣) الرواية، ص ٨ .

(١٨٤) الرواية، ص١٠ .

وتستوقفنا أيضًا ظاهرة "الاستشهادات والتوثيق" وهي واضحة في أجزاء كثيرة من الرواية، في الفصل الأول: عندما تقوم هند بتقليب كتب والدها، وتتوقف عند معلومات واستشهادات بعينها، وكذلك عند حديثها عن أطفال الشوارع، وهي تورد معلومات عن الظاهرة في العالم عامةً وفي عالمنا العربي خاصةً، مدعمة كلامها بالأرقام والحلول العلمية المطروحة لهذه المشكلة.

هذه الاستشهادات لا تمثِّل عبئًا على البناء الروائي بشكل عام، لو قبلناها ضمن منظومة القضايا الاجتماعية والفلسفية والنفسية التي تطرحها الرواية، وهي تتماس بذلك مع الرواية التسجيلية المدعمة بمعلومات مسجلة موثقة، مع اختلاف في طريقة التسجيل ضمن السياق العام في الرواية، وهذا يفتح مجال للاختلاف حول قبول هذا الشكل الروائي، ولكنْ في الحالتين يكون المعيار الدلالي هو الحاكم، وأرى أنَّ الاستشهادات وإنْ طالتْ قليلًا إلا أنها موظفة بشكل عالي في المتن والبنية السردية.

إنَّ سرد خليل الجيزاوي، يطرح دومًا الكثير من القضايا التي يعجُّ بها مجتمعنا وتئن بها نفوسنا طرحًا يثير الذهن، ودائمًا ما يكون طرحه حميميًا منتميًا للمكان وللزمان، وهذا شأن الإبداع يطرح الأسئلة، ويثير الاختلاف، ويستفز العقول.

قراءة في عالم "عبده جبير" الإبداعي

التفكيك : حوار وجوار وصدام

لا يسلس إبداع عبده جبير قياده من القراءة الأولى أو التأمل الأولي، فهو يصدمنا بشخوصه وأحداثه، ببساطته وعنفوانه، بسلاسة أسلوبه وتركيبه، ولعلَّ الغوص في أعماق العمل، لا يتأتى إلا بالعيش لحظات قد تمتد لساعات عقب القراءة، في تأمل مع الذات القارئة والنص المبدع؛ لأنَّ النص يتماس كثيرًا مع نفوسنا في أوقات كدها وراحتها، وحزنها وسعادتها.

١) رواية "فارس على حصان من الخشب" (١٨٥)

تأخذنا تلك الرواية، وهي تنتمي إلى ما يسمى ب "الرواية القصيرة" أي: قصيرة الحجم إلى فضاء حياتي، نشعر كأنَّ المؤلف يسطُّر ذاته على الورق عبر البطل "الكاتب الروائي" الذي يتحدث مع زوجته التي تهوى الرسم (مجرد الهواية) وهي حامل في وليدهما الأول، إنه ينقلنا إلى رحابة عالم ما قبل الكتابة وما بعدها، أي: تتمازج العوالم قبل وأثناء وبعد الكتابة، فكأننا نُعايش قلمه، وهو ينقل لنا كل ما يعن له في الحياة، من صديق وجار وزوجة وماضي، في تطابق زمني يكاد يقترب فيه الزمن الواقع (زمن القص الفعلى) مع الزمن الروائي، وهذا يشي بدلالة هامة، وهي ترك العقل القارئ مع العقل المبدع، يفكِّكان اللحظات المتتالية مع زوج وزوجة يترقبان قدوم وليدهما، لقد لجأ إلى اللحظة اليومية والحدث المتكرر الذي يبطن فيه كل ما قد يعن لنا، وما يعن لنا فيه من التناقض الكثير، وفيه من التضاد العديد يبدأ من الغضب والضحك وينتهي بهذا المولود المشوه، الذي يقف العقل أمامه، يطرح الأسئلة، علام يدل؟ ولماذا؟ ولكنْ في الحقيقة ما يحدث من حيرة واضطراب

---

(١٨٥) عبده جبير، فارس على حصان من الخشب، الوداع تاج من العشب، ط٢، ١٩٩٩م، وكالة الصحافة العربية بالقاهرة .

المبدع/ البطل، إنما يشي بجلاء عن حياتنا المعاشة حيث لا هوية ولا روح لشيء، ولا حتى للحصان الخشبي الذي تتأمله الزوجة في مطلع الرواية، ونجده منكسرًا في ختامها، في دلالة مع الطفلة المشوهة [١٨٦].

لقد سقط "الفارس" بما تحمله الكلمة في مخزوننا من نبل وشهامة، وتكسَّر حصانه وهو خشبي، أي: أنه فاقد للروح، وها هو البطل لا نشعر بألمه ولا بسعادته، بل هو مقبل على حياته مثلما هو مدبر عنها، يستحم ويأكل ويخرج ويصادق، أما شعوره فهو مقصي عنه وعنًّا.

إنَّ التضاد يولِّد سؤالًا بالغ الإثارة، هل كل ما أمامنا حقيقة واحدة؟ وتكون الإجابة بغير النفي وغير الإيجاب، إنها بالاثنين معًا، ففي هذا المجتمع تستوي الكثير من الأمور، مادامتْ الأزمة تعصف بالكل، فالغرق في التفاصيل يكون أهون وألذ من التشاغل بالكلي والعام، وهو من المفترض أنه روائي فنان، إنها حالة صادقة تمَّامًا، ليستْ بعاجية ولا هروبية، بل هو واقع الكاتب المتطابق مع واقع القارئ، وبالتالي يذوب المؤلف الضمني مع المؤلف الحقيقي مع البطل السارد في بوتقة واحدة، فلا المؤلف الضمني يبطن أمرًا نعرف كنهه من الأسطر، ولا المؤلف الحقيقي منعزل يكتفي بإيعاز المشاهد والأحداث، بل البطل يقدِّم لنا كل هذا.

"قلتُ: أليس هذا عجيبًا؟ قال: ما هو العجيب؟ قلتُ: أنْ تتحدث كثيرًا عن تفاصيل كثيرة، ونحن نمشي في الطريق قال: يا أخي، هذا أفضل أنْ تغرق في التفاصيل، ولو كانتْ تافهة فهذا أفضل، لماذا لم تسألني عن لماذا لم أحدثك من قبل عن الرجل المعتوه الذي حدثتك عنه منذ قليل، لماذا على سبيل المثال لا الحصر؟ قلتُ: لقد حدثتني قال: آه.. لقد خانتني الذاكرة، لكنني أعتقد أنَّ الكلام من أجل الكلام في مثل هذه الحالة، أمر جميل". [١٨٧]

فالسير في الشارع مع صديق يشاركه هموم المثقفين سابقًا، ولكنه غارق في المغازلة مع جارته لاحقًا، وهما يسيران في شارع حيث المتناقضات تعصف بهما،

---

[١٨٦] ص٥٤ .

[١٨٧] ص٣٦ .

ولكنْ يتحدث الصديق بالشيء ونقيضه "الكلام من أجل الكلام أفضل" لا نمسك بأيدينا سوى التسكع على هامش وداخل الحياة.

لقد انعكستْ تلك الرؤية على بنية النص، فالمشاهد من صحو ونوم، ودخول وولوج، وحدث ومونولوج، وحلم وواقع تتداخل طيلة صفحات الرواية، فلا نمسك بيوم محدد، ولا بليل أو بنهار، وجاء أسلوب السرد متطابقًا مع هذا التدفق (السينمائي) الهادئ في ظاهره، المصطخب في جوهره حيث لمسنا الجملة الوصفية من الخارج، نعم من الخارج، كأنَّ البطل/ الكاتب انتقل من موقعه كذات من أمام الورق إلينا نحن المتلقين ينظر معنا ما يمارسه، رغم أنَّ السرد بضمير المتكلم إلا أنه يُخرج من فينة وأخرى مفكرته الصغيرة؛ ليدون منها مقاطع مكملة لنفس المشاهد التي يسردها، إنها رواية متداخلة في إبداعها.

"كانتْ الشمس من المغرب تسقط من أعلى إلى الشارع الضيق المكتظ بالعربات والعجلات والمارة، وكانتْ رائحة البخور والعطور والملابس والجلود والتبغ ذات القوام السائل، تستلقي كالضباب السابح على رؤوس المارة...". [(١٨٨)]

هنا الوصف الدقيق المتتابع للزحام، مع تطعيم دقيق لكل ما هو نفسي، أي: أنه يخلع الذات المبدعة على الأشياء ويشركنا في تأملها، مثل: "الشمس تسقط" دلالة الصهد الشديد وعداء الطبيعة للناس و"التبغ ذات القوام السائل" و"كالضباب السابح" صورة فيها قدر من المفردات المتتابعة كأنها تلهث، وتشي بغربة الناس عن الطبيعة والمكان؛ لأنَّ الضباب فوق رؤوسهم يعزلهم.

إنَّ دلالة المكان في الرواية تتسع لتشمل كل ما حولنا، رغم أنَّ الكاتب حددها بالقاهرة، شوارع وسط المدينة وحواريها، ولكننا نستشعر الامتداد المكاني لكل جزء في وطننا مثلما كانتْ الشخوص تتماس كثيرًا مع مَنْ نقابلهم في حياتنا، مثل: العجوز الذي يكرر حكايات عن والده المسافر للكويت، والمدرس الغارق في عمله... إلخ.

---

(١٨٨) ص٢٦ .

ومع أنَّ المؤلف ذكر أسماء كل أبطاله تقريبًا إلا أننا عرفنا اسمه عرضًا، وهذا يتسق مع الرؤية التفكيكية للعالم، فالاسم منكر في مثل تلك الأعمال؛ لقناعة منهم أنه يحيلنا إلى عالم فيه من الثبات والسكون تقوم على التربية والتدرُّج، لذا كان على الإبداع أنْ يجعل البطل دون اسم محدد، لتظل الهوية له تحوُّم في المشترك والعام والإنساني [١٨٩] وعندما ذكر اسمه عرضًا على لسان المدرس كان "موافي" ليتركنا نعيش مع دلالة جديدة تتفق كثيرًا في مدلولها مع سلوك البطل.

في نفس الكتاب، نجد في قصصه القصيرة سمات مشتركة مع الرواة حيث السرد بالجملة القصيرة المتتابعة بفواصل سريعة، وهي تتمحور حول لقطات من واقع الحياة، ويغلُّب عليها تلك الرؤى المتأرجحة بين المتضاد، فهذا هو "يوحنا" في قصة "دحرجة الأحجار في الحديقة" لا نعرف سببًا لتسكعه بين الحديقة والبار والطبيب، وكل شخص يحادثه في أمر مختلف، فيذكر لنا الضد له... وليس الضد بمعنى النقيض كما يتوهم بقدر ما هو الرؤية الغائبة.. التي لم تذكر..

"قال له الطبيب: كم شربتْ؟ وقالت له الممرضة: يجب أنْ تنام جيدًا، وقال له الظابط: كم ضيعتْ في العربة، وقال هو: لم أضع اليوم طعامًا لكلبي" [١٩٠]

كلٌّ يغني على ليلاه، ويوحنا يقول ما هو غائب، إنه الكلب رمز الوفاء، الذي يحادثه ويحن له ويقتل وحشته، إنه يذكر الغائب والحاضر، ويتكرر الاسم هنا "يوحنا" ليشتبك مع أحداث قصة أخرى تسبق هذه في الكتابة، ويشتملها الكتاب (قصة : من هنا إلى الممر) [١٩١] ونرى فيها أيضًا اللاسببية للحزن كشخص، ولكننا أمام حالة مجتمعية بالنظر إلى تاريخ كتابة القصة في سنوات السبعينيات.

---

[١٨٩] محمد على الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، مج١٤، ص٢٢٨ .

[١٩٠] ص٧١ .

[١٩١] ص١٤٩ .

إنَّ امتداد يوحنا بين قصتين في مجموعتين بأحداث تسكعه المتشابهة، يشي بدلالة أنَّ الحال كما هو، إلا أنَّ في القصة التالية على الأولى، كان غارقًا في الخمر وصداقة الكلب.

وهذا موجود في "التفكيك" ويُسمى بخلخلة العمل الإبداعي بذكر الشيء وضده، أي: ذكر أكثر من حقيقة، أو كلٌّ منا يرى أنَّ ما عليه هو حقيقة، وأنَّ ما عند الآخرين غير ذلك، وهذا نراه في قصة "أنْ تنتظم وألا تنتظم" ونلحظ الدلالة الضدية في العنوان، حيث المكان قطار سافر للصعيد، فهو مكان متحرك لزمن متحرك أيضًا، وحيث الشخوص البطل/ السارد وزوجته مع ساعاتي وزوجته، الثاني يتحفنا بحرصه على انضباط الموعد والساعات، ويراها كل شيء في الحياة، والأول يضاده، فهو ابن المجتمع يجعل الزمن والسبق الحضاري في ذيل اهتمامه، ويشتد الدال هذا من مفهوم مثالي، والآخر ابن لواقع مضيع للوقت، ونحن أمام رأيين يتضادان، ومع ذلك تختتم القصة بأنْ يضبط البطل ساعته مستدركًا الثواني الخمسة عشر عن ساعة الثاني (فعل إيجابي) ذلك أنه: "يقع على عاتق عملية التفكيك، إحداث فرجة في نسيج النص بحيث تزدوج عملية القراءة، وبحيث تسمح هذه القراءة المزدوجة... بخلخلة النص وكشف الجذور" [١٩٢] وهي خلخلة تجعلنا عبر النص ذات، نتأمل الشيء ونقيضه في علاقة جدلية حية، تمتد بامتداد القراءة وبعدالقراءة.

٢) رواية "سبيل الشخص" [١٩٣]

وهي ذات بنية عجيبة، تأتت من رسالة وصلتْ إلى البطل لشخص اسمه "على" وعنوانه "سبيل الشخص" وهي تطرح عبر هذه الرسالة الغامضة دلالة ممتدة، فعلى، ودلالة الاسم للعلو والتسامي، وهو اسم عميق في لغتنا عمق وجودها، باحث

---

[١٩٢] محمد على الكردي، مرجع سابق، ص٢٢٨ .

[١٩٣] عبده جبير، سبيل الشخص وقصص أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٦م .

عن سبيل شخص، والرواية تطرح في رحلتها أنَّ هذا مكان في تقارب مع كلمة سبيل بمعنى مكان لسقي الماء صدقة للناس، ونظل مع البطل وهو يقود عجلته في حواري القاهرة القديمة، فالأسبلة تتواجد فيها، ونغوص معه في حواري ودروب القاهرة بما تحويه من عالم وشخوص وتنوُّع لا ينتهي، حيث نشاهد المتضادين، القوَّادين والعاهرات والطيبات وتجار المخدرات، وكلما أمسك البطل، قائد الدراجة بخيط سرعان ما يتلاشى ليحل معه أمل أو سراب جديد، ويستمر الأمر هكذا، ونستكشف شخصية البطل، وتاريخه منذ أنْ كان يومًا متعاطيًا للحشيش، معاقرًا الخمور، ونلتقي بالسائحين والمغامرين، وبرجال الكنيسة وأئمة المساجد، والقوَّادين.. يتمُّ هذا في امتداد مكاني ممتد بامتداد القاهرة، وبامتداد حركة البطل في الحواري لنصل نحن لا هو.

إنَّ سبيل الشخص ل "على" بمعنى الطرق، فهو ضائع بضياع المجتمع وتمزقه وتهرئه، لقد رأينا بعيوننا تلك الرؤى للقديم، الذي يحتاج إلى إعادة قراءة ونقد؛ لنعرف مَنْ نحن ؟ كيف سنكون ؟ ومن أين ستكون البداية ؟.

وتستمر المسيرة المكانية إلى السجن حيث أنماط جدد من البشر، وعلاقات مشدودة متصارعة، فالسجن ما هو إلا محصلة لما هو خارجه، وحين يعود البطل إلى زوجته التي وضعتْ طفلًا، وإلى خالته العجوز التي تقيم معه في سكن من غرف ممتدة (دلالة اجتماعية قاسية) يخرج بعد أنْ يغرق في الاستقرار العائلي إلى مكان جديد، إنه السوق، يعمل البطل فيه ويعيش مثل الخلق، ليصطدم وهو في حقيقة العيش بحقيقة الموت حيث تموت خالته، ولا تقف الحياة، فهذا هو ديدنها.

الزمن الروائي يطول ويمتد، بينما الزمن الحقيقي قصير لا يتجاوز أيامًا معدودة، في بدء الرواية سرعان ما يقصر زمن السرد ليطول الزمن الحقيقي في دلالة على تتابع الأيام على البطل وغرقه في المعيش واليومي.

المؤلف الضمني واضح في صمته، مكتفيًا بوصف البطل للأحداث فقط طيلة الصفحات، وهذا قد انعكس على البناء الفني في تلك الرواية الذي يقوم على الحكي المتتابع المسهب الذي لا يقف، ولا تحده فاصلة ولا أيَّة علامة ترقيم، مذكرًا بطريقة

كتب التراث حيث تغيب الفواصل، وبطريقة تتفق كثيرًا مع السرد الحكائي الذي كنا نسمعه من حكَّائي المقاهي في الماضي، فكأننا نرى ونسمع البطل ممسكًا بربابته جالسًا القرفصاء، ويحكي:

"فقال: انتظر فانتظرتُ فأخذ يخلط لي عددًا من الأنواع في قرطاس وقال: إنه في انتظاري فقلتُ: كم أدفع؟ فقال: إنها مجانًا، فشكرته ومضيتُ راكبًا الدراجة وقلتُ: لأعتمد من الآن على نفسي، ولا يجب الاتكال على أحد، وأنَّ الوقت قد ضاع سدى... وهكذا مضيتُ حتى باب الفتوح، وأخذتُ أقرأ اليفط في أركان الحارات والشوارع" (١٩٤)

إنَّ الكتابة في أبسط مفهوم لها وأدق عبارة عن نظام تطبيقي ثانوي مقيَّد بعلاقة تبعية إلى نظام أولي سابق، هو اللغة المنطوقة، وفي نفس الوقت لا توجد كتابة دون لفظة منطوقة، وقد أوجد المنطوق التسجيل الكتابي (١٩٥).

وأحتسب أنَّ كاتبنا فضَّل أنْ يعبِّر بطريقة المنطوق متجاوزًا الطريقة المكتوبة، في تلاؤم مع المكان التراثي الذي يتحدث عنه، وهو القاهرة القديمة، مستخدمًا الكثير من العامية المصرية التي تحمل عبق المكان، وتطوُّر استخدام الإنسان للألفاظ، لقد اجتهد في سرده أنْ يتخطى الدلالات المعجمية التقليدية لليومي، مطعَّما التقليدية لليومي، مطعَّما وبحنكة سرده بالكثير من العامي، من مثل: "أطيط، أطرطر، الماشة..." لقد كانتْ استراتيجية التفكيك في هذه الرواية قائمة على التجميع، لكل ما هو جزئي وكلي حولنا في المكان والشخوص، ومع كثرة الجزئيات ودقة وصفها، فإنَّ القارئ ليس أمامه سوى الغوص فيها محاولًا استنطاقها بهويتنا وعمق أزمتنا، وقد لجأ الكاتب في بنية الرواية إلى فصلها في ثلاثة فصول، فبدأ بفصل العجلة، ثم السجن، ثم السوق، وأرى أنه لو ألغى هذا الفاصل الشكل، مكتفيًا بتلك الإذابة السردية التي كان عليها طيلة روايته، خاصةً أنَّ قارئه تفهَّم

---

(١٩٤) ص٢٧ .

(١٩٥) د. عبد الستار بن محمد العوني، بحث: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيِّم، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، مج ٢,١٩٩٧/٢٦. ص٢٧٤ .

البناء وغاص معه، فجاءتْ الفواصل مصدمة للقارئ ببناء يعود إلى الفصل الزمني والمكان التقليديين.

إنَّ البنية الروائية عند "عبده جبير" فيها الكثير من التنوُّع، بحيث يصبح على الناقد أنْ يلهث لتصنيف مثل تلك الروايات، وهذا من سمة الرواية حيث فيها من التنوُّع والسهولة ما يجعلها تتجاوز الكثير من الأطر المألوفة سلفًا [١٩٦]، وهذا يعود في نظري إلى أنَّ الكاتب الروائي الرائد في استحداث شكله الروائي، يتكئ دومًا في بناء روايته على طريقتها في الحدوث، أو بالأدق طريقة تصوُّره وتخيُّله لها بحيث يكون الشكل متطابقًا تمامًا مع رؤية الكاتب لروايته على مستوى المكان والزمان والشخوص، وهذا ما أبدعه عبده جبير، الذي تجاهل ما هو تقليدي في الشكل والسرد، وترك العنان لرؤاه تنتجه وتبدعه، أينا هذا في الرواية الأولى حيث البطل/ الكاتب/ السارد، وفي الرواية الثانية حيث البطل المطحون الحكَّاء البارع.

وتظل التفكيكية، تخضع كمنهج واستراتيجية لها دور مهم في قراءة كثير من الإبداعات التي تبدو في ظاهرها ملغزة، ولكنها تحمل في باطنها الكثير من تناقضات الواقع، كما في سرد عبده جبير، وما رأيناه فيه من رؤية مطاطية جامعة للشيء ونقيضه، تاركًا المتلقي يتأمل، أي: أنَّ المؤلف يبدع ويقف عند بسط الحقائق والمتناقضات، متسقًا مع واقع حياتي وسياسي فيه الكثير من أوجه التعقيد، الذي يستلزم انتهاج التفكيك كي نعيد قراءته من جديد، والجديد في تجربة "جبير" ما يمكن أنْ نسميه تجاهل نظرية موت المؤلف التي نادتْ بها التفكيكية، فقد كان المؤلف/ المبدع/ البطل عنصرًا إيجابيًا صانعًا للأحداث والرؤى.

---

[١٩٦] عبدالعالي بوطيب، مستوى دراسة النص السردي، الرواية نموذجًا، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، عدد ٣٥، مارس ٢٠٠٠م، ص١٤٠ .

جماليات التشكيل السردي في رواية " الجنوبي " لإدريس على

تنقلنا رواية "الجنوبي" [١٩٧] إلى أجواء النوبة، في أقصى جنوب مصر حيث تدور أحداثها في زمن الانعطاف الحاد الذي ألمَّ بحياة سكان قرى النوبة، عندما تمَّ إنشاء السد العالي، وهددتْ بحيرته العملاقة التي تجمعتْ من خلفه هذه التجمعات السكانية التي استقرتْ جانب النيل منذ آلاف السنين فالنقلة في غاية الخطورة؛ لأنها انتقال مكاني يستتبعه تغيُّرات في العادات والتقاليد ونظُّم الحياة، فلا ننكر أثر المكان في تكوين مجتمعات ريفية التصقتْ بالنهر، وتفاعلتْ معه، وها هي تشاهده يطغى بفعل تدخل الإنسان ليلتهم قراها.

نطالع أحداث الرواية من خلال بطل الرواية نوبي الأصل الذي كان عضوًا في منظمة الشباب، وفي لجان الاتحاد الاشتراكي في أواخر الستينيات، حيث يحضر عدة اجتماعات في القاهرة، تأخذ على عاتقها وبناءً على أوامر سيادية أنْ تغيِّر من نمط دعواتها مع أهالي القرى النوبية الذي ما زالوا مستمسكين بقراهم، بينما مياه النهر أوشكتْ أنْ تفيض عليها، فجاءتْ السياسة الجديدة بأنْ يعود أعضاء الاتحاد الاشتراكي من القاهرة إلى بلاد النوبة، حتى يقنعوا أهلهم بالمغادرة، وبأهمية التحوُّلات الثورية في الحقبة الجديدة حتى ينهض هذا المجتمع القروي.

يعود البطل، ويسعى مع أهله لإقناعهم بالرحيل إلا أنَّ تصلُّب الجد وتمسكه بالمكان كان عثرة أمامه، ولكن إزاء أوامر المحافظ وتدخل الشرطة يستسلم الجميع، ويغادرون إلى قرية جديدة إلا أنَّ الجد لم يحتمل تبدل الوضع، فسرعان ما يذبل وتعتل صحته ويلقى ربه، فيما تستمر الحياة في القرية الجديدة.

---

[١٩٧] إدريس على، " الجنوبي" رواية، سلسلة كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م .

١) شخصيات الرواية:

يمتاز السرد الروائي بعفوية وببساطة عبر مقاطع روائية متتابعة في تدفق وحميمية، وتبرز الشخصيات خلال الصفحات، وتتصارع بكل تناقضها أو اتفاقها.

١-١) "فبطل الرواية" الشاب النوبي المقيم في القاهرة يلتزم الجانب الوصفي، فنرى الحدث من خلال عينيه فقط، ومن واقع ما ينقله لنا ضمير المتكلم، فهو مشتبك في الأحداث سواء من الوصف، أو الارتداد، أو التقاطع مع الحدث، لا نكاد نعثر على موقف له فانتماؤه للمكان، وحبه لأهله في قريته من ناحية، ومعيشته القاهرية واقتناعه بما تنادي به الثورة من ناحية أخرى، تجعلنا لا نعثر له على موقف واضح بقدر ما يعرض لنا الحدث، إلا أنَّ أسطر السرد تشي بمكنون ذاته، فهو يصف جده بأنه: "رجل طيب مسالم، لا يضمر شرًا لأحد ولكنه درويش، وكان يعتقد بأنَّ الأحجبة التي يصنعها، ويطالبني في كل زيارة بوضعها في موقع السد ستعوق عملية البناء... لمننا نحن أبناء الجيل الجديد كنا منبهرين بفكرة الانتقال، لقد زهدنا النوبة بجبالها وفقرها وكآبتها" [١٩٨]

فالجد يواجه المستقبل المتمثِّل في السد بشعوذة وأحجبة، بينما الابن غير مقتنع فكان يلقي الأحجبة بعيدًا، فهو كشاب تهيأ نفسيًا للانتقال، ونظر إلى النوبة نظرة انتقال لفقرها وكآبتها.

وعندما يحضر الراوي اجتماعًا لمنظمة الشباب، وهو لا يزال طالبًا في المرحلة الثانوية يرحب أمين الشباب به، ويتبناه.

"ثم صحبنِّي للمحافظ وقدمني إليه، فأكرمني بمكافأة خاصة، ومنحة شهرية طوال فترة الدراسة، وأصبح المستقبل أمامي مفتوحًا، الآن صرتُ من رجال الحكومة، ومسئولًا عن توعية أهلي" [١٩٩]

---

[١٩٩] ص١١.

[١٩٩] ص١١.

ونظر الابن/ الراوي إلى الرحيل من زاوية أنه سيكون قريبًا من أسوان المدينة، فمنطقة التهجير قرية جديدة بينها وبين أسوان ساعة بالقطار.

"فأستطيع قضاء يومي الخميس والجمعة بين أسرتي، والأهم من هذا أنَّ وسائل القراءة متوفرة في أسوان" (٢٠٠)

وبين هاتين الرغبتين: التمسك بالأرض، والتطلع للمستقبل والحلم بنوبة جديدة، يرتكن الراوي إلى وصف الأحداث كما حدثتْ.

١-٢) تشارك "أخت البطل" هموم أخيها، ولكنْ من زاوية كدها في العمل بالمنزل أمام نار الفرن اليومي، وهي تخبز العيش وسط أجواء النوبة الحارة، وملئها "للزير" القابع أمام البيت حتى يشرب منه السابلة، فهي حانقة تعبة ساعية إلى الخلاص، ففي ساعة الرحيل، يروي البطل: "أنا وجدي على حماره، نقلنا كل أمتعتنا عدا أزيار السبيل والرحاية والحمام الطائر والصندوق لثقله... أختي كانتْ فرحة للغاية تغني، اغتاظ جدي، شتمَّها" (٢٠١)

١-٣) ومن جانب آخر، تبدو "شخصية العم" عم الراوي وأحد أبناء الجد الذي رحل إلى القاهرة وتزوج قاهرية وأنجب منها، ولم يعد يزور القرية القديمة إلا لمامًا، فقد قاطعه الجد؛ لخروجه عن عادات النوبة وزواجه من خارج القبيلة، يعود العم ولكن في القرية الجديدة حيث الأسرة قد استقرتْ فيها، ويواجه الجد الغاضب.

"ويقف أمامه باكيًا: سامحني يا أبي، لا فائدة، عمي قبَّل رأس جدي ويديه وتمرغ في حضنه باكيًا، ولا فائدة، وكبار القوم يحاولون تليين قلب جدي على ابنه، وجدي مستمر في عناده..." عرض العم على الجد أنْ يطلق زوجته، ولكنَّ الجد رفض بهز رأسه (٢٠٢)

---

(٢٠٠) ص٧٩.

(٢٠١) ص٧٤.

(٢٠٢) ص١١٢.

فشخصية العم تمثِّل تمردًا مبكرًا على التقاليد، تمرد كان من زواج أثمر ابنة جميلة، فهو تمرد غير عقيم، بل دليل على التواصل الذي لابد أنْ يأتي، والجد وعى ذلك عقلًا بدليل رفضه أنْ يطلق العم زوجته، ولكنه عاطفة حزين على المخالفة للتقاليد.

١-٤) تعود مع العم "زوجته القاهرية" لتواجه الجد الغاضب، الذي انزوى في غرفته، فتقتحم الزوجة عليه الغرفة، وتقف أمامه بجمالها وحيويتها، وتسأله :

"والجميل زعلان منِّى ليه بقى؟ بُهر الجد بجمالها، فأسرعتْ الزوجة للجلوس بجانبه، وأمرتْ ابنتها "غادة" أنْ تبله، ثم أمسكتْ الزوجة ووضعته على حجرها، فبدا كطفل رضيع في حضن أمه، مسحتْ وجهه بيديها، وقرأتْ بعض الآيات، وانحنتْ عليه وقبلته في فمه، أخفتْ أمي وجهها خجلًا، فهي طوال عشرتها لجدي ما صافحته ولا احتكت به، ولا دخلتْ عليه سافرة الوجه، لكنَّ هذه القاهرية المدهشة تفعل أشياء مدهشة وجريئة" [٢٠٣] أكل الجد من يد القاهرية، وشرب حتى ارتوى، وهو المضرِّب عن الطعام منذ أيام، ثم شهق ومات.

فلم يستطع الجد التكيُّف، وفي المقابل استسلم لقرار الانتقال، ولم يمت في القرية القديمة بل مات في الأرض الجديدة في دلالة واضحة على أنه مقدر العاقبة في خاتمة المطاف، فالنهر كالوحش سينقض على البيوت الطينية، فرحل وحاول التأقلُّم فلم يستطع، في حين استمرتْ الحياة، ولكنه برحيله أكد التلاقي بين المعاصرة والأصالة باستجابته لزوجة الابن القاهرية.

لقد جمع الجد بين المعارضة العنيفة باللفظ وبين الموافقة العملية بالرحيل، بل ومحاولة التأقلُّم، فقد كان يخرج من القرية الجديدة ويطوف في القرية المجاورة، فرأى قبائل أخرى قد رحلتْ، واستقرتْ، واستضافوه.

---

[٢٠٣] ص١٢٠.

"جدي بعد الوليمة جوال أحيانًا بالقطار، وغالبًا على حماره، زار نجوع الصعيد المتناثرة بعدنا "دراو، الخطارة، أبو الريش، بمبان، أجليد"......، واكتشف أيضًا وهذا ما أزعجه أنَّ هذه العائلات نسيتْ لغتها النوبية وصارتْ تتحدث العربية" [٢٠٤]

ومن خلال تجواله في القرى المحيطة، استطاع أنْ يكوِّن أواصر مع أهلها، فجاء باعتها ونادوا باللغة النوبية، وتوسط الجد في حل المنازعات بين القبائل.

"فصار الجد شأن عظيم، فهو العمدة والمأمور والحاكم الفعلي لمنطقة شاسعة، وجد له دورًا وكاد يتكيف" [٢٠٥]

ولكن بمجيء الصيف، لم يجد الجد النهر كي يسبح فيه ويبرد جسمه، وحين جاءوه بماء نظيف في إناء أبى أنْ يتعامل معه، إنه يريد النهر الشاسع حيث يلهو به كما يشاء، وليس إناءً ومكانًا ضيقًا يُحشر فيه، ومن ثمَّ اكتشف أنَّ محاولته للتكيُّف باتتْ مستحيلة، وكان رجاؤه من أولاده أيضًا مستحيلًا، لقد طلب أنْ يدفن في مدافن القبيلة في قرية "كشي" وهي التي غرقتْ تحت مياه النهر[٢٠٦].

فإذا كان العم الذي تزوج في العاصمة، لا نجده يتدخل في الأحداث إلا من خلال رحيله، واكتفائه بتحمل لعنة الجد عليه إلا أنَّ زوجته تأخذ المبادرة، ويموت الجد بين ذراعيها، فالحياة سائرة والزمن متمدد، ولن توقفه رغبات ذواتنا الصغيرة.

١-٥) تبدو شخصية "كنود" في جانب شديد التصرف، فهو نوبي من أهل قرية "كشي" ولكنه يعيش في كوخ طيني في عزوبية منذ سنوات بعيدة، ويحتفظ بصندوق وصرة يقبض عليهما بأسنانه مما أثار فضول الناس، ظنًا منهم أنَّ بالصندوق كنوز وبالصرة أموال، وعند الرحيل حملوا معه الصندوق وقبض هو على الصرة، وعندما عبروا به مضيقًا محاذيًا للنيل، سقط الصندوق وتناثر محتوياته، فيما يصرخ كنود ويسقط ميتًا، وتسابق الناس للكشف عمًا بالصندوق، فرأوا أنَّ به سيوفًا قديمة

---

[٢٠٤] ص١١٠.

[٢٠٥] ص١١١.

[٢٠٦] ص١١٣.

وملابس مهلهلة، وتماثيل صغيرة وما شابه، وحينما فتحوا الصرة كان بها طمي جاف من طمي القرية، فكنود الشخصية التي رفضتْ الرحيل، وأبى في البدء ترك المكان لولا تجمع الكثير حوله لإقناعه، فالموت قادم لمَنْ يبقى في القرية، وعندما وافق على الرحيل، كان يسير بتثاقل وسرعان ما مات، بعدما سقط ما احتفظ به سرًا طيلة عمره، والطمي رمز بسيط عميق، فلم يملك هذا الفقير، سوى تلك الحفنة.

١-٦) بزغتْ في صفحات الرواية شخصية البروفيسور "كتبة تيما موداي" وقد قدم على نفس السفينة التي حملتْ الراوي/ البطل، وهو منتمي إلى إحدى القبائل التي تسكن شمال السودان، وقد تلقى تعليمًا في بريطانيا، وعاد كي يدرس آثار النوبة وتاريخها ولغتها، لذا كان مهمومًا بمقابلة كبار السن في قرية "كشي" والتقي طويلًا مع "كنود" وتجالسا وشربا خمرًا، وكان سعيدًا باللقاء، وعبثًا حاول الحصول على صندوق كنود ولكنَّ الأخير أبى.

إنَّ شخصية البروفيسور تمثِّل الجانب العلمي التاريخي التوثيقي لشعب النوبة الذي تعرض للإهمال الثقافي عن عمد لحقبة طويلة، فلم تدون لغته ولم تدرس آثاره ولا ثقافته، وللأسف كانتْ جلُّ المحاولات من جانب الغرب والباحثين الغربيين، والتي نظر إليها بعين الشك من قِبل أهل النوبة وكثير من العرب، فالتراث الاستعماري بغيض خاصةً حينما يصب اهتمامه على ثقافة ما، وقد ظهرتْ تلك النعرة واضحة في كلام البروفيسور حينما حاور الراوي على ظهر السفينة بقوله:

"يا بني نحن أصحاب حضارة مروي ونباتا وكوش وكاشتا وطهراقا وبعنخي، ونحن الذين تصدينا للفراعنة والعرب والمماليك، كانوا يصلون إلى دنقلة ولا يتوغلون، والعرب الذين هزموا الفرس والروم أوقفناهم، ولم يكن لقومي فضل كبير في وقف الزحف العربي؛ لأنَّ الجنود العرب لم يجدوا ما يحفزهم على مواصلة الزحف، لا فيء ولا أسلاب ولا سبايا جميلات..." وقد أنبأه أنَّ زوجته مصرية قبطية، حرصتْ على الدفاع عنه عندما سجن في السودان بسبب آرائه [٢٠٧].

---

[٢٠٧] ص٣٣.

ونلحظ في آرائه أنها تتبنى المنظور الغربي الذي يرى النوبيين جنسًا وثقافة متمايزين عن المحيط العربي والإسلامي، وليس رافدًا ثقافيًا يغذي ما حوله، ولننظر إلى رأيه في الفراعنة وفي العرب المسلمين، حيث اختزل فتوحاتهم في الحصول على سبايا جميلات ومال، ونسي أنَّ العرب كانوا أصحاب دين جديد، وما كانوا محتلين بالمعنى المفهوم، وإلا لماذا تخلى المصريون والسودانيون في وادي النيل عن دينهم ولغتهم لصالح الإسلام والعربية ؟ وهذا ما لم يحدث مع أي شعوب غازية من قبل أو حتى في العصر الحديث مع البريطانيين.

إننا نقرُّ بلاشك بتميُّز الثقافة النوبية: لغة وتقاليد وعادات وفلكلور... ولكنَّ الإطروحة الغربية التي تتوسل بهم كأقلية تريد الاستقلال والانفصال الثقافي والسياسي، إنما هي عنصر هدم لمجتمع عاش آلاف السنين في تجاور وتواصل.

ولأنَّ البروفيسور لم يكن واعيًا بشكل كامل لطبيعة وثقافة المنطقة التي جاءها حيث راح يردد آراءه دون حذر، فكان مصيره القتل عندما شكك في نوبية أحد مرافقيه، وكان يدعى حسن الكاشف، فقد كان البروفيسور يردد أنَّ هذه البقعة إنما هي موطن المماليك الفارين والكشاف الحكام، ثم هوي بظهر الطنبور على رأسه، فملت، وألقوه في النيل [٢٠٨].

وتبقى دلالة الموت دليلًا على أنَّ استكشاف التراث النوبي بعيون غربية، إنما هي محاولة فاشلة، فلم يتعامل البروفيسور بتفهُّم للتاريخ والتقاليد وإنما باستعلاء.

• • • •

٢) جماليات المكان:

٢-١) يهيمن المكان على أحداث الرواية، بل وعلى رؤيتها الكلية، فأزمتها في الأساس أزمة مكانية بين أناس يتمسكون بقريتهم وآخرين يريدون إجلاءهم، والسبب

---

[٢٠٨] ص١٠٧.

في ذلك طغيان أحد عناصر المكان، وهو نهر النيل، فالقرية/ المكان الثابت صنعتْ أناسًا متعلقين بها إلى حد النخاع، والنيل كعنصر مكاني متحرك شكَّل جدلية الأزمة لهؤلاء النوبيين.

٢-٢) فالسفينة التي حملتْ الراوي من القاهرة إلى النوبة تشكِّل دلالة مكانية، فهي تقيم بحركتها من الشمال إلى الجنوب حوارًا وتواصلًا بين القاهرة وتمديُّنها، وبين الجنوب الغارق في التقاليد القروية والعادات المتوارثة، والسفينة حملتْ أنماطًا متعددة من الشخصيات، ما بين الراوي النوبي المتعلِّم في القاهرة والبروفيسور والسائحين، وهي تسير في مياه النيل الذي كشر عن أنيابه للنوبة، بينما حمل السد العالي المبني في جنوبه النماء والخيرات لأهل الدلتا، ومصر الوسطى.

٢-٣) إلا أنَّ تعامل أهل النوبة مع النهر غير تعامل الشماليين، فالراوي/ الشاب يرى النهر موطن اللهو في الطفولة، بينما يراه الجد ذو علاقة حميمية خاصة، فهو موطن سباحته وشرابه وري زرعه ومكان استحمامه، لذا حينما ذهب الجد إلى القرية الجديدة لم يحتمل صورة النهر فيها، فقد حمل غياره وعصاه وخرج باحثًا عن النهر إلا أنه عاد في المساء مرهقًا حزينًا، قائلًا:

"النهر هنا ليس كما عندنا، هنا ضيق عميق عكر وملوث، هؤلاء القوم يجهلون قيمة النهر، يلوثونه بالحيوانات النافقة والمجاري وروث البهائم وحتى بالقمامة، النهر هنا مهان، يا ربي، كيف يفعلون هذا بنعمتك؟" [٢٠٩]

يقارن الجد بين النهر القديم (عندنا) والنهر(هنا) مقارنةً أساسها التعامل الإنساني مع النهر باعتباره نعمة ربانية، وقيمة حياتية.

وحينما قُتل البروفيسور، فإنَّ سبب مقتله كان مكانيًا، فقد شكك في نسب "حسن الكاشف" باعتبار أنه غير نوبي، ودارتْ مشادة أسفرتْ عن القتل، فالمكان صار نسبًا، يُعصب له انتماءً قبليًا كما هو الحال في مناطق أخرى.

• • • •

[٢٠٩] ص١٠١.

٣) الزمان :

٣-١) يكاد زمن السرد يتوازى مع زمن الأحداث، فالراوي يروي منذ مطلع الرواية إلى خاتمتها الأحداث بتتابع زمني وتلاحق مرتب، فالرواية تبدأ بمسببات العودة إلى القرى النوبية من خلال اجتماعات منظمة الشباب في الاتحاد الاشتراكي، ثم ركوب الراوي السفينة ورواية ما حدث على ظهرها، ثم وصوله إلى قريته، فلقاؤه مع البروفيسور وكنود، ثم قصة الرحيل من القرية إلى ختام الرواية بموت الجد.

٣-٢) يتلاءم البناء الزمني المتقدِّم مع دلالة العمل الكلية، فالراوي يعرض قصة الرحيل، وما فيها من مشاعر فرحة لدى البعض ومشاعر حزن لدى آخرين، ولأنه ملتزم بالعرض ظاهريًا فإنه لجأ لتلك البنية المتصاعدة في زمنها وأحداثها ووصفها، فكأنه يسجل تاريخًا حادثًا يرويه بأم عينيه، تاريخ ترحيل شعب عن أرض عاش بها آلاف السنين، وعن ثقافة معرضة للذوبان أمام طوفان الغزو الإعلامي الشمالي، ويلاحظ أنَّ السارد لجأ إلى عرض أنماط من الشخصيات التي تجمع بين التأييد للرحيل (الراوي الشاب، وأخته)، وبين مَنْ اتخذوا رأيًا توفيقيًا بين التمسك بالقديم والرحيل أيضًا، واستمرتْ بهم الحياة (والد الراوي، وعمه، وأم الراوي)، وأخيرًا مَنْ عارض بشدة، وإنْ استجاب سلوكيًا وعبَّر عن ذلك بالموت (كنود، والجد).

هذه الأنماط في حقيقتها تعبِّر عن أجيال زمنية مختلفة التكوين والتوجه والأراء، وهذا أمر هام، فلم يلجأ السارد إلى عملية التباكي المعتاد في هذا اللون من الروايات؛ لأنَّ التغيير حادث وواقع بالفعل، وليس كل الناس على قلب رجل واحد في تقبله، فالجد وكنود كانا من الطبيعي أنْ يرفضا الرحيل بحكم أنهما لم يحصلا أي قدر من التعليم والاحتكاك بالمجتمع المديني، أي: أنَّ زمنهما زمن قديم، أما والد وعم الراوي فيبدو أنهما نالا حظًا من التعليم، والسفر إلى العاصمة (يبدو الوالد يعمل في إحدى البلدان؛ لأنه حضر إلى القرية الجديدة بعدما أبرقوا له بالحضور) فكلاهما يمثِّل التوسط الزمني بين القديم وبين الحديث، ويمثِّل الراوي والأخت رغم

اختلاف منطلقات كل منهما المعاصرة الزمنية، فقد اقتنع الراوي بدعاية الثورة وإعلامها، وأحب المدينة (القاهرة وأسوان).

٣-٣) جاءتْ بنية الرواية في شكل فصول مرقمة متتابعة، واحتوتْ الفصول في داخلها على مقاطع مشهدية أساسها البناء الزمني، فمعظم المواقف والأحداث التي ساقها السارد عبارة عن بناء سينمائي، يتخذ اللقطة أو المشهد المحدد المكان والزمان وسيلته، وهذا متناسب مع دلالة العمل الكلية التي تروم نوعًا من التسجيل والتاريخ لحادث الرحيل.

٣-٤) تباطأ السرد وتسارع زمنيًا، فالتباطؤ جاء في مشاهد محددة اعتمدتْ على الوصف التفصيلي والحوار الممتد، كما هو الحال في السفينة، ومع كنود، وفي مشاهد الرحيل عن القرية، وفي وصف غضب الجد، فكأنَّ زمن السرد يتقارب مع زمن الحدث، وكأنَّ السارد ركز عدسته على الشخصيات والأمكنة والأحداث، وهذا متلائم مع كون السارد ساعيًا إلى التأريخ والتسجيل، كما أنه وصف القرية القديمة وعادات أهلها قبل أنْ يغطيها الماء، وأيضًا القرية الجديدة وما حدث فيها من تبدل للحال والمعتاد، فجعل المتلقي يقيم مقارنة خفية بين الحالين، اللذين لم يكونا في غاية السوء ولا في غاية الحسن، وتسارع السرد زمنيًا في مقتطفات الاسترجاع، ولم يلجأ السارد إلى تقنية الارتداد، بل لجأ إلى التذكر في عبارات سردية تقريرية، كما هو في سرد أخلاق وعادات القرية، وطباع الجد، وكذلك في وصفه لمحاولات الجد التأقلُّم مع القرية الجديدة والقرى التي حولها، ومع أهلها النوبيين.

".... بدأنا نتكيف مع المكان وعم الهدوء والسلام، لكنَّ الجو تعكر عندما سطت عصابة مسلحة على بيت أحد المغتربين وجردته.. جدي رفض بشدة إبلاغ الشرطة، وذهب إليهم غاضبًا وأمهلهم يومًا واحدًا لإعادة المسروقات، هبتْ قرى الصعيد المجاورة بشكل سريع وفعال، وطاردوا اللصوص، وقايضوهم، ودفعوا لهم الفدية، واستردوا المسروقات بالكامل خلال يومين" [٢١٠]

---

[٢١٠] ص١١٠، ١١٢.

فالحادثة جرتْ في أيام، ولكنَّ السارد ذكرها في أسطر برهانًا على محاولة الجد إيجاد دور له في المجتمع الجديد، وقد أفلح لبعض الوقت، ولكنه لم يعد قادرًا على الاستمرار، فقد صارع نفسه ولكنَّ نفسه أبتْ إلا ما اعتادتْ عليه.

وقد ساهم السرد المتسارع في جعل الماضي يجاور الحاضر، كما هو في مطلع الرواية، والراوي يسترجع ماضي الجد والقرية (٢١١) فجعل المتلقي واعيًا بطبيعة الأزمة وجذورها، دون الوقوف فقط على حوافها.

٣-٥) تشكِّل السفينة أداة زمنية في أحداث الرواية، بجانب كونها أداة مكانية في التنقل، فقد رأينا السفينة المبحرة من القاهرة إلى الجنوب وكأنها تبحر بين زمنين، زمن الحاضر والمعاصرة، والزمن القديم حيث التقاليد والعادات وعبق التاريخ، ورأينا على متنها تصارع الأزمنة بين البروفيسور وحسن الكاشف، الأول: ينظر برؤية غربية معاصرة إلى منطقة النوبة ويتعامل معها كأنها آثار متحفية، أما الثاني: فهو يمارس النوبة ثقافةً وتاريخًا وتقاليدَ، ورأينا أشكالًا متعددة من الأغاني النوبية والأهازيج، أي: أنَّ مجتمع النوبة يسبح على الماء، ويجذب السائحين لروعته، فالتاريخ حي متحرك، وليس مجرد أوراق صفراء وآثار ونقوش.

• • • •

٤) الأغاني والحوار :

لجأ السارد إلى الأغنية النوبية كملمح جمالي وصوتي يطالعنا عبر السرد، وفي زوايا جديدة برع السارد في اختيارها، وهذا توفيق منه، فمن أبرز ملامح المجتمع النوبي الأغنية كتيمة فلكلورية تعبِّر بوضوح عن شخصيته الجماعية.

٤-١) فعلى سطح السفينة وعند إقلاعها، يتحوَّل سطحها إلى "ساحة عرس كتلك التي تقام في قرانا، تصفيق قوي، إيقاعات منضبطة بالأقدام: (هيلي...

---

(٢١١) ص٧، ٨ .

هيلي...هلا هالا..، هالا، حلاوة يا.. أيوه حلواني.. حلاوة يا شربات، حلاوة يا شربات) استعار شاب شال النوبية الوحيدة معنا ورقص كأجمل النساء، البحارة تحمسوا فأتوا لنا بدف وطنبور، تدفق الدم حارًا في العروق وارتفعتْ الأصوات قوية هادرة " [٢١٢].

فالصورة المقدَّمة، تعبِّر بجلاء عمَّا يجعل النوبيين على ظهر السفينة على الرغم من عدم تعارفهم يسارعون إلى هذا الغناء الجماعي، إلا وهو حبهم للطرب، وأنهم جميعًا متوحدون خلف تراث من الأغاني الجماعية المحفوظة في ذاكرتهم، وبهذا المقطع الغنائي يلجأ السارد إليه كي يختم به روايته [٢١٣] فهو متوحد مع جذوره النوبية، ويرى أنَّ الأغنية جزء أساسي في أي عمل أدبي، وإلا انفصل العمل عن عبقها.

٤-٢) ويلجأ "كنود" العجوز الغارق في الذكريات المستمسك بالتقاليد إلى الغناء، وهو قليل الكلام، كي يعبِّر عن شجنه عندما زاره "البروفيسور" وراح يسأله عن الماضي والتاريخ، لقد غنى "كنود" بصوت مبحوح :

كنداري يا حبيبة
يا دنيا يا شفوقة
يا دنيا يا خؤونة
اخدتي ليه كنداري [٢١٤]

فكنداري هي زوجة كنود، ونلحظ أنَّ كنود أدمج اسم كنداري الزوجة في الأغنية، وهي بلاشك من التراث النوبي، وهكذا يعيد كل نوبي إنتاج أغنيات التراث وفقًا لمشاعره وتجاربه الذاتية.

٤-٣) لم يجد الجد سوى الأغنية يرددها بشجن، وهو يودع قريته "كيشي"

---

[٢١٢] ص٢١.
[٢١٣] ص١٢٢.
[٢١٤] ص٥٨ .

" الآن ينهار وهو يغادر المكان، صار حزنه بلا نظير وبدأ يدندن بأغنية سودانية بعد تحريفها:

حبيت علشانك كيشي

حبيت دياري علشانك

عشقت أرض النوبة

اللي شاربه من ريحانك

ظلم السد خانني

يا ريته لو كان خانك". [٢١٥]

فاقتبس الجد أغنية سودانية في دلالة على تواصل حميم في منطقة جنوب مصر، وحرَّفها في سرعة كي تناسب الموقف دون بكاء أو نشيج، فالغناء هو الوسيلة الأمثل لدى أهل النوبة في التعبير.

٤-٤) والقاسم المشترك بين الأغنيات الواردة في الرواية المفردات العربية الواضحة، والتي تعبِّر عن وعي السارد بطبيعة المتلقي العربي، فتوسل بمقاطع عربية كي يكسب تواصل المتلقي، فالأغاني نوبية اللغة غير مفهومة، وستكون عائقًا عند تلقي معانيها ودلالاتها في السياق الروائي.

وتشير المفردات العربية المستخدمة إلى تأثر النوبة الشديد بالعروبة، ناهيك عن تأثرهم بالإسلام ديانة وثقافة، وهذا رد غير مباشر على ما طرحه البروفيسور، فحقائق التاريخ والجغرافيا تفيد بانعكاس الثقافة العربية الإسلامية على النوبة، في تجاور وتواصل حميمين، وليس كما يصورها البعض بأنها صراع ذو أبعاد سياسية.

٤-٥) أما الحوار فقد جاء في جلِّه فصيحًا، دون أنْ يغرق في اللهجة العامية، بالرغم من أنَّ البعض يظن أنه لو أنطق شخوصه بالعامية النوبية لكان أفضل في التعبير عن عالم النوبة، إلا أنني أميل إلى الحوار العربي الفصيح الذي اتخذه

---

[٢١٥] ص٨٧، ٨٨ .

السارد، فالمتلقي العربي من المحيط إلى الخليج لن يفهم اللهجة النوبية، فضلًا عن صعوبة تواصله مع بعض مفردات اللهجة المصرية المغرقة في العامية، كما يفعل بعض روائينا، فاختيار السارد للحوار الفصيح يأتي إدراكًا منه لأهمية عرض أزمة ومحنة أهل النوبة على قرَّاء العربية عامةً، وجعلها جزءًا لا ينفصل عن مسيرة الرواية العربية، ولم تمنع فصاحة الحوار السارد من إيراد بعض المفردات النوبية مع شرحها في الهامش، مثل: أبورتي بمعنى الرماد، ونقد بمعنى عبد، وتود بمعنى ابن، آشة همد بمعنى عائشة محمد... إلخ، مما جعل المتلقي يحيا أجواء النوبة، ويقف على بعض من مفردات لغتها.

• • • •

٥) العنوان :

"الجنوبي" عنوان واسع الدلالة، ولكنَّ أبرز ما فيه الإيحاء المكاني، ولفت نظر المتلقي إلى هؤلاء القاطنين في الجنوب، البعيدين عن صخب العاصمة وأهل الدلتا والصعيد، وإنْ كان العنوان واسع في الدلالة عندما نطالعة للوهلة الأولى، فإنَّ دلالته تضيق بدرجة كبيرة بعدما نفرغ من قراءة الرواية، فقد صار الجنوبي هذا الفرد النوبي الذي عانى من تجاهل العاصمة المركزية له لحقب طويلة، ولم يتذكروه إلا بعدما اضطرتهم الظروف إلى الاستفادة من موقع النوبة في إقامة خزان أسوان من قبل، ثم السد العالي لاحقًا، فالظروف دفعتهم دفعًا للاهتمام بهؤلاء المغيبين عن وعي المسئولين والناس في الشمال، إنما صرخة مواطن جنوبي قَدِمَ إلى القاهرة، محب لثقافته معتز بها، غارق في مفرداتها.

ونلاحظ أنَّ "إدريس علي" كروائي اتخذ من عالم النوبة مشروعًا روائيًا له تميَّز به، وسعي إلى بسطه وعرضه، بالرغم من صعوبات جمة صادفها أثناء رحلته الإبداعية، ويغلُّب على عناوين رواياته إلحاح مستمر بالاهتمام بهؤلاء المتروكين، كما في مجموعته الأولى التي حملتْ اسم "المبعدون" وهي تتماس مع رواية

الجنوبي في دلالتها العامة، وكذلك في روايته "دنقلة" التي حملتْ اسمًا مكانيًا شهريًا في الجنوب، واتخذتْ العنوان المكاني الواسع الدلالة عنوانًا لها، يتمُّ تخصيص دلالته في السياق الروائي.

لقد نجح "إدريس علي"، ومعه كوكبة من فناني ومبدعي النوبة عبر سنوات طويلة، من عرض قضية جزء من شعب مصر، تجوهل وغيب لحقب بعيدة، ولكنه عاد يدخل ضمن النسيج الثقافي العام لمصر.

قراءة في المجموعة القصصية "هناك رجل" للقاصة أميرة عامر

قضايا المرأة بسردية شفافة مرهفة

هذا صوت سردي جديد يشرق في الساحة الأدبية في الكويت، فبالرغم من تعدد الإصدارات الأدبية الجديدة إلا أنَّ هناك ندرة في وجود المبدع الجيد، ونعني به مَنْ يمتلك موهبة حقيقية، ويطل على الوجود برؤية جديدة وبروح شفافة، وأسلوب جذاب ينمُّ عن ثراء في القاموس اللُّغوي وثقافة جيدة، وقدرة على تشويق المتلقي، لقد بدا هذا في المجموعة القصصية "هناك رجل" [٢١٦] للقاصة أميرة عامر [٢١٧] فهو وإنْ كان الإصدار الأول للكاتبة إلا أنه يتجاوز عثرات الكتاب الأول، التي نجدها عادةً من أخطاء لُّغوية، وضعف أسلوبي، ورؤى مكررة، وغلبة البُعد الرومانسي التقليدي، والتأثر بكتابات أخرى، أما قصص هذا الكتاب فهي تقدِّم عالمًا مختلفًا بشكل كبير، ويستوقفنا عنوان المجموعة "هناك رجل" فقد يشي برؤية ذكورية أولية إلا أنَّ نصوص الكتاب تتناول عالم المرأة بكل تفاصيله، وأزماته، ومناحيه، وأفراحه، وأتراحه.. المفارقة فيه، أنه لا قصة في الكتاب تحمل هذا العنوان على نحو ما درج الأدباء في كتبهم، وإنما هو عنوان موضوع ورغم أنه تقليدي نوعًا ما إلا أنه يعبِّر بدرجة كبيرة عن أجواء المجموعة، فهي تتناول بشكل أساسي علاقة المرأة بالرجل، سواء كان زوجًا، أو ابنًا، أو أبًا، أو مطلقًا، أو حبيبًا.

إنَّ الخطاب الأدبي في المجموعة يتماس كثيرًا مع رؤى ما يسمى النقد النسوي العربي الذي يعني باستكشاف الكيفيات التي تقارب عوالم النساء النفسية والثقافية والاجتماعية، بإبداعات تتأنث صوتًا وجسدًا وكتابةً وهمومًا، أملًا في استكشاف وجهة نظر المرأة في قضايا المجتمع والثقافة [٢١٨] بعيدًا عن الرؤى الذكورية المتأثرة بأنساق ثقافية وتقاليد تنأى عن صحيح الدين، والتطوُّر المجتمعي والثقافي.

---

[٢١٦] صدر مؤخرًا عن دار مدارك للنشر في الإمارات ٢٠١١م .

[٢١٧] أديبة كويتية .

[٢١٨] النقد النسوي، يُسرى المقدم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد ٢٧، ص٩٦ .

وأيضًا رفضًا لتنميط المرأة في صور جاهزة تشوهها، ورفضًا لأشكال ثقافية تنتج أمثال هذه الصور وتروج لها، كذلك التنبيه على استغلال طاقات المرأة، وتطويرها بأنْ يكون الخطاب الأدبي إيجابيًا بعيدًا عن المفردات الذكورية، التي تجعل المرأة تابعة، أي: في موقع المفعول به، أي: تغيير الممارسات اللُّغوية وتخليص اللغة من التمييز على أساس الجنس [٢١٩] وهذا يعني رفض تسليع المرأة وقولبتها، واحتقار قدراتها، وتجاهل دورها الثقافي والاجتماعي، والتعامل معها لُغويًا وأدبيًا بوصفها الطرف الأضعف.

ومن خلال مفاهيم الأدب النسوي، يمكن اعتبار هذه النصوص معبِّرة عن هذا التوجه، فإنْ تكتب المرأة عن نفسها خير من أنْ يكتب عنها الرجل، فهو وإنْ أبدع وغاص وتقمص، لن يكون معبِّرًا عن أحاسيسها وآلامها.

إنَّ الجديد في هذه المجموعة هو الملتقطات والزوايا الدالة على سعي الساردة إلى تجاوز المنظور التقليدي في تناول قضايا المرأة، وتحدياتها في الحياة في اختيار الشريك ونوعية التعليم وغير ذلك، والتي تجاوزها المجتمع العربي بدوره، فهناك في حياتنا الكثير من القضايا التي تطل برأسها كل يوم، فلم يعد مستساغًا تقبل ما تطرحه بعض الروايات والأفلام العربية حتى لحظتنا مستهلكة الفكرة عن التحدي للفوز بقلب الحبيبة والصراعات مع الأهل أو في مواجهة المادة؛ ليكون الزواج هو المحصلة النهائية، في حين أنَّ الزواج مرحلة من مراحل الحياة يشهد تقلبات النفس لدى الزوجين، ما بين ديمومة أو انقطاع، أو تغيُّر القلوب، ومن هذه النقطة انطلقتْ الساردة، لتقدِّم واقع الحياة العصرية في الكويت التي باتتْ مدينة معولمة بكل ما تعنيه الكلمة، محلقة بنا وسط أبراجها التي برزتْ في سمائها وشوارعها الواسعة اللامعة، وبيوتها ذات الطرز العالمية، وتغيُّر أنماط المعيشة، وزيادة النزعة المدينية، وازدياد عزلة الإنسان ووحدته، لتنقلنا القصص إلى فضاء إنساني رحب عبر وصف حميمي للأمكنة في الكويت، والغوص في أعماق

---

[٢١٩] تاريخ النقد النسوي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٣٠٨، ٣١٣ .

الشخصيات بإشارات أشبه باللمسات ليكتمل تشكيل الشخصية أمامنا، وكأنَّ الساردة فنانة تشكيلية تضع خطوطًا تجريدية؛ لتظهر ملامح الوجوه معبِّرة عن تاريخ الشخصيات، ويبدو من قراءة النصوص أنَّ الساردة قدَّمتْ مشاهد نصوصها مستقاة من واقع معيش، متجاوزة التجربة الفردية للساردة التي تبدو في ثنايا بعض القصص إلى تبني قضايا الآخرين، لنعيش عالم المرأة في أحداث شتى، وشخصيات عدة.

امتاز أسلوب النصوص بشاعرية وتمكُّن لُّغوي ناتج عن ثقافة ودربة في الكتابة، والأهم تقديم السرد بشكل مشوق، متخطيًا المآخذ الموجهة إلى بعض نصوص السرد الحداثي في غموض الأسلوب وتعقد البنية، في خطاب أدبي سهل ظاهره عميق باطنه، مصحوب برسوم رمزية الطابع، تشي بأجواء القص بشكل عام.

ويظهر وعي الساردة الفني في بناء القصص، فنصوصها وإنْ تراوحتْ بين القصة القصيرة والقصيرة جدًا، إلا أنَّ بناءها يبدأ من لحظة التوتر الأساسية في الموقف القصصي؛ لتضع المتلقي وجهًا لوجه أمام نص مشتعل، فيطرح الأسئلة التي يجيب عنها السرد، أي: تبدأ من حيث انتهتْ الأحداث أو قبلها بقليل، ومن ثمَّ تحدث الإضاءة الشاملة للموقف والشخصيات.

يبدو هذا في القصة الأولى التي جاء عنوانها بالفرنسية " Con te partiro " وتعني "حانت لحظة الرحيل"، وهي تعود إلى أغنية أوبراليه للمطرب أندريا بوتشلي، ورغم تحفظنا على هذا العنوان الأجنبي فالمقابل العربي أدق وأكثر تعبيرًا، إلا أنَّ الكاتبة تشير في الهامش إلى أهمية الاستماع للأغنية المذكورة حين قراءة القصة، وهذه القصة تصف حال امرأة مصابة بالسرطان في مراحله الأخيرة، وتلتقط الدقائق الأخيرة لها في طريقها إلى المستشفي، تودع الجمادات والأحياء مستعجلة النهاية برضا، فتقول: "كل ما أريده الهدوء، والنظر من خلف الستارة الصفراء" [٢٢٠].

عمومًا، ربما يؤخذ على عناوين النصوص أنها من نوع العناوين الملخصة للمضمون، أو التي تستبق الأحداث وتقترب أحيانًا من العناوين الزاعقة الساعية إلى تقديم الرؤية الكلية المرادة.

---

[٢٢٠] ص١٦ .

وفي قصة "إعلان" [٢٢١]، فهي تبدأ من نهاية الأحداث فالبطلة طُلقتْ للمرة الثالثة وتواجه أمها التي تتهمها بالفشل، إنها تطرق قضية الطلاق المؤرقة في المجتمعات الخليجية، ولكنها تغوص في أعماق الشخصية لنكتشف أنَّ البطلة تبحث عن زوج وأب في آنٍ واحد، يعوضها فقدان الأب الذي عانته منذ سن مبكرة، فلم تجد أمامها إلا أنْ تذهب إلى شارع الصحافة لتنشر إعلانًا تطلب فيه أبًا لا زوجًا، يعوضها حرمان خمسة وعشرين عامًا، نهاية مباشرة بشكل ما، ولكنها فاضحة لأزمة البطلة.

وفي قصة "الضرَّة" [٢٢٢] فنرى صراعًا مختلفًا، فالقصة تدور على لسان الزوجة الثانية، الصديقة الحميمة للزوجة الأولى، والتي اختارتها لتكون مكانها في منزل الزوجية بعد رحيلها لمرض خبيث، اهتمتْ الزوجة الثانية بالأولاد والزوج، ويطاردها شبح صديقتها الحميمة التي تركتْ أولادها أمانة في عنقها، ولكنَّ مشاعرها تتأرجح بين الزوجة التي أحبتْ زوجها، والصديقة المحافظة على ذكرى صديقتها، انجذبتْ للزوج، وتجملتْ له، وسعتْ أنْ تكون زوجة فقط وخيِّل لها خبث الأنثى وغيرتها أنْ تمحو ذكرى صديقتها، وتأتي نهاية القصة تعيد مشاعرنا إلى المربع الأول، فالزوج والأولاد حريصون على زيارة قبر الأم.

أما قصة "عيد ميلادي" [٢٢٣]، فهي تتناول قضية سيِّدة في الخامسة والأربعين، حُرمتْ من الإنجاب ولا طاقة لجسدها لعملية طفل الأنبوب، فتطلب من زوجها المتيَّم بحبها أنْ يتزوج غيرها، ويفعل، وتدور الأحداث في زمن ليلة العرس الذي يصادف يوم عيد ميلادها، مقارنة بين حالها وحال العروس الشابة التي تأمل أنْ ينجب منها زوجها، ويكون السرد معبِّرًا برهافة عن هذه الأحاسيس، حتى تستيقظ مستشعرة يدًا تعرفها جيدًا، يد الزوج، الذي لم يطق أن يكون لغيرها.

---

(٢٢١) ص١٧ .

(٢٢٢) ص٣٧ .

(٢٢٣) ص ٤٧ .

وفي نص "الدور ٤٣" (٢٢٤) يتخذ طابع القصة القصيرة جدًا، فالبطلة تقف في هذا الدور شديد العلو مناجية زوجها طبيب السرطان، فيبدو لنا أنها تعاني من سرطان ما وتلتمس العلاج من الزوج، إلا أننا نفاجأ أنها تعاني سرطان الروح، خواء ووحدة، وعندما تتأمل المشهد من العلو الشاهق، تقرر أنْ تلمس الأرض بجسدها.

القصة بسيطة، وقد تكون مكررة الفكرة، ولكنَّ الساردة قدمتها بشاعرية لا تدين سلوك الانتحار، فلا نعلم.. هل نفذتْ البطلة ما أرادتْ؟ وهل كان تلمس الأرض بجسدها ماديًا أم معنويًا؟ ولكنها تطلق صيحة إنذار لمَنْ يجعلون بيوتهم خاوية من الروح.

وفي قصة "الردة" (٢٢٥) تأخذ نفس المنحى، تواجه فئة من السلفيين الذين حصروا المرأة في المظهر: عباءة ونقاب، فقد رفضوا تعيينها؛ لأنها سافرة الوجه وحين ترتدي ما يريدون يقررون تعيينها، فتخرج من المكتب وتلقي ما لبست وتعلن ارتدادها، مفهوم الردة هنا لا يعني العودة إلى الكفر، بل يعني العودة إلى ما كانتْ عليه، رغم أنَّ الحدث يشير إلى انتهازية ما إلا أنه يدين الحكم بالمظهر لا بالجوهر، وأنَّ السلفية امتدتْ إلى الأكاديمية؛ لتجعل الدين شكليات لا روحانيات وقيَّمًا وسلوكيات.

• • • •

لاشك أنَّ تجربة "أميرة عامر" تشي بموهبة كبيرة، تحتاج إلى المزيد من الصقل بالقراءة المتواصلة، والغوص الأعمق في قضايا الإنسان المعاصر، فقد أثبتت في كتابها الأول رسوخ موهبتها التي ستتدعم في إصداراتها التالية، حين تنطلق إلى آفاق قصصية جديدة، مستفيدة من المنجز السردي الحديث.

---

(٢٢٤) ص٧١ .

(٢٢٥) ص٨٧ .



ظلال النص و أصداؤه

قراءة في قصيدة "منشور عطري" للشاعر سعيد علي مهدي

تثوير عالم النبات كبناء موازٍ لعالم البشر

يشكِّل نص "منشور عطري" للشاعر العراقي "سعيد علي مهدي" نموذجًا لكتابة شعرية مميزة تتعامل مع مكونات عالمنا المادي والميتافيزيقي برؤية جديدة، هذه الرؤية تمثِّل خطًا متميزًا في الكتابة الشعرية، ولها امتدادات في التراث الشعري العربي، وكذلك في الشعر العالمي، ولعلَّ هذا النص نموذج ثري لهذا اللون الشعري الذي يعتمد على رؤية مفادها: إنَّ كل ما حولنا في الوجود يعايشنا مثلما نعايشه، فيجب أنْ نتعامل معه بوصفه حيًّا متحركًا منطلقًا، وبالتالي تسقط نرجسية الإنسان واستعلائه على الوجود، فليستْ الطبيعة في خدمة غرور الإنسان، بل هي مكون أساسي له في هذا الوجود، فهل يستطيع أي منا الاستغناء عن النباتات أو الحيوانات أو الطيور أو الأفلاك؟ إذًا، فلماذا الاستعلاء عليها، والتعامل مع مكونات هذا الوجود من منظور أنَّ البقاء للإنسان فقط؟ هذه رؤية الفكر البيئي الذي اجتاح العالم منذ عقود.

تأسيسًا على الرؤية السابقة في المحيط الإبداعي، فإنَّ هناك تيارًا أدبيًا باتَ يتعامل مع مكونات الوجود بوصفها كيانات موازية متكاملة المعالم والرموز، ومن الممكن بناء عوالم شعرية وإبداعية ذات تشكيل جمالي مستقى من هذه الكيانات بحيث يكون هذا الكيان عالمًا متكامل العناصر، والرموز، والدلالات، ويكون وسيلة إسقاطية لقراءة عالم البشر، ولنا في الفنون التشكيلية نموذج فاعل، فكثير من اللوحات التشكيلية تتناول جزئيات وشرذمات ومتناثرات المادة في الوجود، وتعيد تشكيلها لتقديم قراءة فلسفية وجمالية لعالمنا البشري.

وفي هذا النص يتخذ شاعرنا - النباتات بتفاصيل حياتها عالمًا موازيًا لعالم البشر، ومن خلال هذا العالم النباتي، يقدِّم "سعيد مهدي" قراءة لعالم البشر بكل جزئيات عالم النبات، على مستوى الزهور والأشجار والألوان، وأيضًا ما يضاد

النبات من مفسدات، مثل: الأملاح والمبيدات، فنحن نتيه متأملين في دنيا النباتات معجبين بزهورها الجميلة، وأشجارها الباسقة، وألوانها الزاهية، ثم نكتشف أنَّ هذا التيه، ما هو إلا بناء فلسفي له إسقاط واضح على العالم الإنساني، ورغم صدمتنا الناتجة عن الخروج من دنيا النبات إلى واقع الإنسان بكل عنفوانه، ومظالمه، فإننا نشعر أنَّ هذه القراءة امتلكتْ عبقًا نباتيًا مشبَّع برائحة الزهور، وبسوق الأشجار، وتنوُّع الألوان.

تأتي هذه القراءة في محاولة لتسليط الضوء على عالم شعري متميز للشاعر "سعيد علي مهدي" الذي يعد ضمن طليعة الشعراء العرب الذين يتكئون على جماليات شعر الحداثة، ورؤى ما بعد الحداثة في قراءة الوجود، وقراءة أزمات مجتمعنا العربي بروح إسلامية، وبرموز ودلالات تضرب في أعماق الثقافة الإسلامية، لذا كان المنهج الأنسب الذي ارتأيناه هو منهج التأويل الدلالي لجماليات النص، فلا يمكن بأيِّ حال فصل جماليات النص الجزئية عن الرؤية الكلية المطروحة، وسنقوم بعرض النص، ومن ثمَّ تكون القراءة التأويلية من منطلقات جمالية وتشكيلية.

• • • •

ماذا تنتظرُ الأزهارُ لتعلنَ عن ثورتها الكبرى

في وجه توابيت الملحِ

وبوجه طواغيت القُبحِ

كي تنشر أفكار النسرين علانيةً

وتبشِّرَ أوراق الدفلى

برياح الثورة والفتحِ

إنَّ التحرير له ثمنٌ

وبدن النزف مع الطعنةِ لا يُذكرُ شأنٌ للجُرحِ

فتعالي نُعلن ثَورتَنا

الآنَ.. ونحملُ صورتَنا

زاهيةً تحملُ رَونقها

....

أنباءُ الليل إلى الصُبحِ

نفرحُ بالبسمةِ والنظرةِ من خلف ستارٍ يفصلنا

من دون ستار

وكأنَّ الكَونَ يلاحقنا بقذارتهِ

غسلًا للعار

يا كل نفايات الأرض انتظري فالثورةُ قادمةٌ

لابد سيقلعُكِ الأعصار

ولقد أقسمتُ على النرجس كي ينهضَ في كل الدنيا

لكنَّ النرجسَ أرسلني كي أستنهضَ كل الأزهار

لتُدافعَ عن شرف العطرِ

ولَون العشقِ

وتقرأَ للصحراء قليلًا ما جاء بكرَّاس الأمطار

....

للبُرعمِ رَبٌّ يَحميهِ

ما دام العطرُ بجانبهِ

والماء الدافئُ يَسقيهِ

لا خوفَ على فكر النعناع من الأملاح إذا زحفَت

لتمارس دَور التشويهِ

ستُعيدُ الأرضُ خصوبتَها

بربيعٍ آخر يَرويهِ

وستُعلنُ أغصانُ الزيتون تجاربَها

عن رسمِ علامات الصُلحِ

في وجه أساليب الرُمحِ

إن يَمسسها قرحٌ فلقد عاشَت تستهزئُ بالقَرحِ

ولقد أقسمتُ بخضرتها

سنقاومُ تيَّار الملحِ.. سنقاومُ تيَّار الملحِ

• • • •

إنه نص مدهش، نص محفز، نص مستفز:

مدهش: لكونه يتعمق مكونات الوجود، فيختار الزهور والنباتات لا لكي يصفها، أو يتحدث عن جمالها، أو يستخدمها وصفًا لغيرها من البشري، وإنما كي يقيم علاقة معها.

نص محفز: لكون العلاقة المقامة بين الشاعر وزهوره وأشجاره، ليستْ علاقة حب وتلاقي على غرار قصائد وصف الطبيعة التي سادتْ حقبة الشعر الرومانسي، وإنما علاقة تثوير (من الثورة) تطرح قراءة للكون من واقع الرغبة في التغيير، تغيير الكون بكل ملوثاته المادية والمعنوية.

نص مستفز: لكونه يستخدم الزهور والنباتات والأشجار منشورات وبيانات للثورة وأدوات للتغيير، فيصبح الزهر زعيمًا للثوار، محركًا للجموع النباتية، متسلحًا بأشجاره، مصطبغًا بألوانه.

إنه نص سار في خط جديد في الكتابة الشعرية لم تنفرد به بالطبع، فمعه آخرون بالعربية وغيرها خاصةً في تجارب شعر الدول الإسكندنافية، حيث ظهرتْ جماعات شعرية تعتمد العلاقات المباشرة مع النباتات والطيور... تحيا معها، وتتنفس في محيطها، فخرجتْ نصوص من شذى هذه العلاقات، ولكنها مشبعة بروح الإنسان، ورؤاه وفلسفته.

شاعرنا يثور في مطلع النص هاتفًا:

ماذا تنتظرُ الأزهارُ لتعلنَ عن ثورتها الكبرى

في وجه توابيت الملحِ

وبوجه طواغيت القُبحِ

كي تنشر أفكار النسرين علانيةً

وتبشِّرَ أوراق الدفلى

برياح الثورة والفتحِ

منذ المطلع، تبدو العلاقة المتفجرة دون تمهيد مسبق لنشوء هذه العلاقة، بل تترك هذه المسبقات للمتلقي يتخيلها ويتوقعها، ومن ثمَّ يبني عليها، وبعبارة أخرى، فإنَّ الشاعر استهل نصه من نقطة المنتصف، حيث الزهور مشحونة بكل ما في عالمها من مظالم، فعليها أنْ تعلن الثورة ضد الملح والقبح، تأويل النص ينصرف - وفقًا للمعطيات الجمالية - إلى أنَّ الزهور هي شبابنا، هذا الشباب الذي استوى في عالم الكبار، فوجد من المظالم والعهود الخائنة ما دفعه للثورة، وجاءتْ مفردات: "الملح والقبح" معبِّرة عن هذه الأنظمة النباتية/ الإنسانية بكل تكلُّسها، وخمودها، وركونها، وقد كانتْ مفردة "النسرين" بكل دلالاتها الجمالية، وأريحيتها اللونية صاحبة فكر الثورة المرتجاة، ورافعة لوائها، ومن أجل ربط العالم النباتي بالبشري، كانتْ مفردات البشر الشائعة: الطواغيت، الثورة، الفتح، وهي مفردات مستقاة من قاموس شعري راسخ في زمن الثورات العربية الذي ساد حقبتي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، فهذا بناء على بناء، أو بالأدق: تناص على تناص، على مستوى المفردات المنتقاة بدقة؛ لتحقق الإحالة التأويلية المقصودة.

ولقد أقسمتُ على النرجس كي ينهضَ في كل الدنيا

لكنَّ النرجسَ أرسلني كي أستنهضَ كل الأزهار

لتُدافعَ عن شرف العطرِ

ولَون العشقِ

وتقرأَ للصحراء قليلًا ما جاء بكرَّاس الأمطار

النرجس ليس ماديًا بل بشريًا، وليس بشرًا عاديًا بل ثائرًا مفجِّرًا، وهو يثور بطريقة الأزهار، يثور من أجل الحفاظ على العطر (رمز نقاء الوجود) والعشق (رمز القلبية النقية والعاشقة) وللصحراء (رمز للجدب) إنها ثورة من طراز جديد، ثورة الزهور ضمن عالم الطبيعة بخضرته وصحرائه.

وتداخل البشري/ الشاعر من خلال جملة "أرسلني كي أستنهض" لنعيش تجربة ثورة الزهور، ويظل السؤال: هل الشاعر زهرة ضمن الزهور أم بشر تداخل بإنسانيته لتحريض النباتات في سبيل ثورته؟ هذه الثورة تسعي:

"لتُدافعَ عن شرف العطرِ
ولَون العشقِ"

هدف زهري مصبوغ بالإنساني، فشرف العطر/ كرامة الإنسان، ولون العشق/ محبة الإنسان.

إننا لا يمكن أنْ نستوعب التمايزات الأسلوبية التي تفجرتْ في كلمات النص من خلال الطريقة التقليدية: الاستعارة والكناية، وإنما في إطار أكثر شمولًا، فالنص كلٌّ لا يتجزأ، لا ينفصل عن الرؤية، والرؤية واضحة.

إننا بوصفنا بشرًا لا نعيش الوجود بمفردنا، بل يتعايش معنا النبات والحيوان والفطريات، وقد اتجه الشاعر نحو هذا، وراح يسقط على عالمها كل ما في كوننا من فساد وإفساد برؤية إسلامية ناصعة، تستلهم منجزات شعر الحداثة الجمالية، وتقدِّم رؤية ما بعد الحداثة، تتخذ الإسلام رؤية شاملة للكون، رؤية فلسفية، وقدَّم من التناص التاريخي والقرآني، ما يشكِّل داعمًا خلفيًا لهذه الرؤية، حيث يهتف الشاعر:

للبُرعمِ رَبٌّ يَحميهِ

ما دام العطرُ بجانبهِ

والماء الدافئُ يَسقيهِ

لا خوفَ على فكر النعناع من الأملاح إذا زحفَت

لتمارس دَور التشويهِ

ستُعيدُ الأرضُ خصوبتَها

بربيعٍ آخر يَرويهِ

(للبرعم رب يحميه) تناص مع مقولة عبد المطلب بن هاشم، وهو يقول لأبرهة الأشرم: "للبيت رب يحميه" عندما أراد الأخير مهاجمة الكعبة، فهل البرعم رمز للبيت الحرام لو طرحنا تأويلًا إسلاميًا، أم رمزًا للدين كله لو اتسع التأويل، أم رمزًا للوجود الرباني لو رحب التأويل؟

(فكر النعناع) بكل شذى النعناع، وخضرته الزاهرة.. رائع هذا القول ضمن المنظومة النباتية التي قدَّمها، فالنعناع ليس زهرًا ولا نباتًا عاديًا، إنه يجمع شذى الزهور وفوائد النبات والثمار: رائحة زكية مميزة العبق، ولون أخضر زاهي، وأوراق ذات نسق تشكيلي ولوني فريد، فإضافة "فكر" إلى النعناع يشي بطزاجة وصفاء وعذوبة ونكهة الفكر.

(الأملاح) رمز للفساد والإفساد والتلوث، وهو رمز مستقى من عالم النبات، حيث الأملاح خطر يهددها، وهذا مقدَّم ضمن المنظومة الكلية التي انتهجها الشاعر في نصه "تثوير عالم النبات" ليكون عالمًا موازيًا لعالمنا البشري.

ويقول:

وستُعلنُ أغصانُ الزيتون تجاربَها

عن رسمِ علامات الصُلحِ

في وجه أساليب الرُمحِ

إن يَمسسها قرحٌ فلقد عاشَت تستهزئُ بالقَرحِ

ولقد أقسمتُ بخضرتها

سنقاومُ تيَّار الملحِ

سنقاومُ تيَّار الملحِ

التناص قرآني: (إنْ يمسسها قرح) ولكنْ مع دلالة جديدة، دلالة التحدي، لكل ما هو ملوَّث في هذا الكون، ولننظر إلى اللفظة القرآنية التي أعطتْ توهجًا رائعًا في سياقها النصي، وهو توهج من كونها تحيلنا إلى أنَّ القرح/ الأزمة/ المحنة/ الاحتلال، لا يمس المسلم فحسب وإنما يمس الكافر، فإنْ نكن نألم فهم يألمون كما نألم.

(خضرتها) رمز لوني إسلامي، يعيدنا إلى ألوان الرسول صلى الله عليه وسلم المفضلة، حيث كانتْ رايته خضراء، وقيل أنَّ خيمته كانتْ خضراء، وهو يتخذ اللونية الخضراء رمزًا للمقاومة.

وهي تقاوم: تيار الملح/ كل مجترئ مفسد يطاول أمتنا، وأرى أنَّ الإلحاح على ذكر الزيتون إشارة واضحة للجهاد الفلسطيني، ولنرجع لأدبيات وأشعار المقاومة ففيها الزيتون رمزًا للأرض، كما أنَّ شعار فصائل المقاومة (حماس مثلًا) لونه أخضر، وقد تطورتْ دلالة الزيتون من السلام (المصطنع المزيف) إلى المقاومة والثبات، ونقف هنا فهذا تناص على تناص، تناص الزيتون الذي ملأ شعر فلسطين بمستويين: مستوى الإشارة إلى أنَّ أشجار الزيتون من أخص بيئة فلسطين النباتية، ومستوى أنَّ الزيتون رمز للسلام، وإنْ كان السياق النصي هنا يختلف؛ ليصبح جزءًا من أدوات المقاومة والتغيير، ويكون السؤال: هل هذا سخرية غير مباشرة/ سخرية شعرية من شعارات السلام المرفوعة؟ أرى أنَّ هذا الأرجح من خلال النص، حيث جاء:

وستُعلنُ أغصانُ الزيتون تجاربَها

عن رسمِ علامات الصُلحِ

وختام النص، لم يخرجنا من عالمه النباتي:

ولقد أقسمتُ بخضرتها

سنقاومُ تيَّار الملحِ

فهو مقاوم تيار الملح/ بكل جموده، وملوحته وفساده، والتأويل الأخير للملح تأويل يشمل المحتل اليهودي والغربي، إلى كل مَنْ يتآمر ضد أرضنا الخضراء، إنها قصيدة الثورة النباتية التي نجحتْ في تكوين قاموس شعري وشاعري، ثري الدلالات، عميق التأويل، متنوِّع المفردات.

وأخيرًا: إنه نصٌ مدهشٌ، محفزٌ، مستفزٌ.

قصيدة " أعلى قليلاً من الصمت الطري"

للشاعر الفلسطيني عبد ربه محمد سالم سليم

الذات الشاعرة تحتوي الكون في أعماقها

إننا أمام نص ينبئ عن شاعر مميز، نص فيه الكثير من الاستفزاز والتوهج، يبدأ الاستفزاز من العنوان "أعلى قليلًا من الصمت الطري" حيث يحيلنا العنوان إلى حالة من الهلامية النفسية والصوتية والمادية الرخوة؛ ليكون التساؤل عن ماهية العلو، الذي سيكتشف بعدئذ في النص بأنه حالة الكتابة الشعرية بكل ما فيها من تعقد نفسي وفكري ومادي.

هذه الحالة الإبداعية، أو الأدق: صنع الإبداع، تتجلى في ارتحالك الكوني عبر الليل، والشمس، والريح، والشجر، فكأنه يستعد للإبداع من خلال تحاور الكونيات في أعماقه، ومن ثمَّ صهرها في نصه، ولنقرأ النص معًا، ومن ثمَّ يكون النقاش.

• • • •

(١)

منذ رآني الصمت والليل ينعس في صدري..

يستمهل قوس قزح

ليجلس على ركبة الناي..

يغزل جنيات الانتظار..

يقرأ غرق الريح في أظافري..

هكذا يتقافز التعب نكهة صدأ

ويمعن في كسب جولات الابتسامة أمام الشجر

ويتغلغل في نقوش الغياب..

(٢)

دخلت حليب الطفولة لأكون أطول من الحداثة

وأعمق من ما بعد الحداثة..

كانتْ الريح تنتظرني

وتهب ضحكة عذرية..

تداعبني، مثل: وردة بيضاء

وهي تغزل الخيول من شهيق الرخام..!

(٣)

فتحت الكتابة بريشة جناح هدهد

وانطلقت مع العشب الأخضر..

أزأر مثل عجز التعب، وأكبر من الروح..

أمعن في اكتساب الله

وصولات من الهذيان أقيمها في محراب القلب..!

أحرق التعب عصافير مشوية

وقطرات هيولي

كي أغزل صيامي ابتهالات لزيت الزيتون

وفرح سنين ضوئية تبحث لها عن فسحة من خمر وكثيرًا من الزكاة..!

(٤)

خطواتي تشبه شجرة الكينيا، وأنا أطعن البحر بالرمح الأبيض
لأخترق شرفات الهيولي..

(٥)

عشق يمرغ الغيوم في حضن حنجرتي..!
ما أقرب جسدي إلى السماء
وما أبعده عن الغربة..!
وفوضى اللغة..!

• • • •

يتمحور النص حول: تلك الحالة الملتبسة التي لا تزال غامضة في أعماق الشاعر، حالة التجلي للشاعرية، حينما تنطلق لآفاق رحبة، وتمسك اليد القلم لتعبِّر عن هذه الأفاق، هذه الحالة التي حيرتْ الباحثين والنقاد والشعراء، والجميع يدور في فلكها أملًا في سبر أغوار كنهها، ولكن هيهات، فهي حالة من الشيطنة كما يراها الشاعر الجاهلي قديمًا، أو التوتر النفسي كما يراها باحثو علم النفس المعاصرين، أو الإلهام كما يراها الشعراء أنفسهم، أو الفيض كما يراها الصوفيون، والجميع يتفقون أنها حالة تجمع ما بين الجسدي/ الدنيوي، والسماوي/ التحليق النفسي، وفي هذا النص يوضح "عبد ربه" كيف أنها حالة كونية في تجلٍ جديد، كونية تلتبس الذات الشاعرة، فيخطو الشاعر في النهاية إلى الأرض خطوات بمساحة الأشجار، ويتعارك مع البحار.

فيقول:

منذ رآني الصمت والليل ينعس في صدري..

يستمهل قوس قزح

ليجلس على ركبة الناي..

يغزل جنيات الانتظار..

يقرأ غرق الريح في أظافري..

هكذا يتقافز التعب نكهة صدأ

ويمعن في كسب جولات الابتسامة أمام الشجر

ويتغلغل في نقوش الغياب..

لا يمكن أنْ نتعامل مع هذا المقطع وغيره من المقاطع من كونه صورًا مركبة، وإنما هو مقطع شعري متكامل، ينقل حالة التجلِّي الكونية عند الإبداع، ورغم تعقد الصورة من خلال الإضافة في: ركبة الناي، ونقوش الغياب، إلا أنها تنقل لنا حالة التجلِّي عبر التمعن والتغلغل اللذين يسبحان في الذات الشاعرة.

ويأتي المقطع الشعري الثاني معبِّرًا عن جوهر الإبداع من خلال هذه الحالة الشعرية، حالة صنع الكتابة، أو بالأدق الوقوف عند عتبة الإبداع، وهي حالة حار فيها الكثير من الشعراء، وهنا تنقلب على السابقين من خلال الكونية التي جمعها في أعماقه، وبانتْ في تأمله الذي يريد احتواء الشمس والريح.

ثم يعرج في المقطع الثاني إلى الأرضية، فيقول:

فتحت الكتابة بريشة جناح هدهد

وانطلقت مع العشب الأخضر..

أزأر مثل عجز التعب، وأكبر من الروح..

أمعن في اكتساب الله

وصولات من الهذيان أقيمها في محراب القلب..!

ما أروع احتواء الأرضية عبر مكونات وجزئيات الأرض: جناح هدهد، عشب أخضر، ومن ثمَّ الهذيان الإبداعي في القلب، وقد يتحفظ البعض على "اكتساب الله" ولكنْ أراه تعبيرًا موظفًا في النص بدلالة إيمانية سامقة، أكدها تعبير "وصولات من الهذيان أقيمها في محراب القلب..! " فاكتساب الإيمان الإلهي أساس لصلاة من أعماق القلب.

أحرق التعب عصافير مشوية

وقطرات هيولي

كي أغزل صيامي ابتهالات لزيت الزيتون

وفرح سنين ضوئية تبحث لها عن فسحة من خمر وكثيرًا من الزكاة !

التعب: ناتج عن محاولات الكتابة، تعب الذات المبدعة، وهي تتأمل السماء والأرض وتغوص في القلب، وهي تسعي للظفر بسنين ضوئية دلالة على الانطلاق الإبداعي في أعماق نشوة الخمر، والخمر ليستْ إدانة لكونها خمر، وإنما رمز لحالة النشوة التي تعتري الشاعر عند فوزه بالنص، وهنا نسجل للشاعر كيف أنَّ الألفاظ اكتسبتْ دلالات جديدة تجاوزتْ الدلالات التقليدية لها، فالخمر: نشوة التجربة الشعرية في اكتمالها، والزكاة: هذا الفيض الذي تغرقنا به الذات الشاعرة عندما تتعملق الكون، وتريد نشر الخيرات لكل البشر.

يقول:

خطواتي تشبه شجرة الكينيا، وأنا أطعن البحر بالرمح الأبيض

لأخترق شرفات الهيولي...

هذا المقطع ناتج العناء والتعب، فقد امتلكتْ الذات الشاعرة السماء والأرض (الكونية المطلقة) مع إيمان بالله العظيم، فكانتْ الخطوات عالية الوقع، حيث صارتْ الخطوة في مساحة شجرة الكينيا، وصار الشاعر طاعنًا البحر، ولنتخيل هذا التعبير الكنائي (من الكناية) لنعرف إلى أي مدى وصلتْ الذات المبدعة بعدما غرقتْ الكونية في أعماقها، يقول:

عشق يمرغ الغيوم في حضن حنجرتي..!

ما أقرب جسدي إلى السماء

وما أبعده عن الغربة..!

وفوضى اللغة..!

العشق: رمز لقطوف الذات المبدعة ثمرات القصيدة، وقد دلتْ "حضن حنجرتي" على أنَّ القطف إنما هو قطف شعري وشاعري، وتأكد في هذا المقطع كيف أنَّ الشاعر صار كونيًا "ما أقرب جسدي إلى السماء" وكيف صار منتميًا للشعر وللإيمان الرباني، وقد برهن على ذلك بقوله:

وما أبعده عن الغربة..!

وفوضى اللغة..!

• • • •

هذا نص ليس سهلًا، ولا يسلس قياده في القراءة الأولى، ولكنْ إنْ تعمقناه سندهش من كيفية استيعاب الذات الشعرية للسماء والأرض بكل جزئياتهما وتفصيلاتهما.

نص يتحدى، والتحدي حافز للعقل والفؤاد.

قراءة في نصين للشاعر الفلسطيني "لطفي زغلول"

التوهج النصي في حضرة الشعر والأسطورة

تظل العلاقة ملتبسة بين الشاعر والقصيد، وتتمحور هذه العلاقة حول سؤال مُلح بشكل دائم على الذات الشاعرة: لماذا تتلبسني حالة الشعر؟ سؤال شديد البساطة إلا أنه يشي أنَّ المسألة ليستْ يسيرة، فإذا كان الشعر شيطانًا كما يرى الجاهليون، فهو حاضٌ على التمرُّد، وإذا كان إلهامًا في الرؤية النقدية، فهو عطاء دائم يتوقف على التخييلية العالية التي يمتلكها الشاعر، وتبدو في قدرته على صهر الكلمات مع المشاعر والأحاسيس والرؤية الكونية.

ومن معالم تجربة الشاعر الفلسطيني "لطفي زغلول" البحث في طبيعة العلاقة المتوترة بين النص ومبدعه، ونعني بالمتوترة: تأمل الشاعر عن كنه هذه الوشيجة، وهو بحث قلق، إلا أنَّ لطفي زغلول لا يقف عند وصف هذا التوتر الشعري ويدور في فلكها، بل يتخطاها بتحليلها بوصفها ظاهرة إبداعية، فيتعمقها محاولًا تقديم قراءة إنسانية البُعد شاملة الطرح، تستلهم التاريخ وعناصر الكون، وفضاءات الشعر.

وأمامنا نصان: الأول، مهموم بحضرة إلهام الشعر أو شيطانه، والثاني، يدخل في عراك مع الأسطورة "عشتار" ساعيًا إلى أنسنتها، وإنزالها من عليائها الأسطوري إلى السفح البشري ضمن تعمقه للتجربة الشعرية.

وبعبارة أخرى: فإنَّ كلا النصين المختارين يتحلقان حول طرح مشترك مفاده سؤال: كيف تُخضع الذات المبدعة غير المادي الإلهامي الأسطوري، وتجعله سابحًا في فضائها؟ ليستْ المهمة يسيرة، أنْ يتعاور الإبداع أجواء الأسطورة، ومن ثمَّ ينزلها من سماويتها إلى أرضيته ويقهرها على أنْ تكون ضمن كونه الشعري مثلما ليستْ هي يسيرة في البحث عن كنه تخلق الشعرية في الذات الشاعرة.

ولعلَّ عرض النصين يكون أنجع في فهم أبعاد هذه الافتراضية، ومن ثمَّ يكون النقاش تطبيقيًا حول الوشائج الدلالية والجمالية الجامعة بينهما.

النص الأول: الليلة شعر.. وغدًا شعر

حِينَ تُضَاءُ فَضَاءاتِي.. شِعْرًا

أَصْحُو مِنْ غَفوَةِ لَيْلِي المَصْلُوبِ..

عَلى جُدْرَانِ مَنافِيهِ

يَتَسامَى اللَّيْلُ..

يَذُوب رَذاذَ رُؤىً

يَخْضَوْضِرُ حِينَ تُقَبِّلُهُ.. قَمَرْ

قَد جَفَّتْ عَيْناهُ يَبَابًا

وتَصَحَّرَ فِي زَمَنِ التِّيهِ

اللَّيلُ.. إذا تُلِيَت آياتُ الشِّعْرِ..

تُلَوِّنُهُ الأشْوَاقُ العَطْشَى..

المَخْبُوءةُ سِرًّا

نازِفَةً من شَبَقِ العُشَّاقْ

يَجْتاحُ الشِّعْرُ فَضَاءَ الكَوْنِ..

الشَّمْسَ القَمَرَ..

النَّجْمَ الطَّيْرَ الزَّهْرَ..

النَّهْرَ البَحْرَ..

المَوْجَ المَرْجَ الأَوْجَ الأفَاقْ

الشِّعْرُ عَشِيقُ اللَّيلِ..

رَبِيبُ الطُّوفَانِ الأَخْضَرْ..

يُزْهِرُ أَلَقًا.. يَهْمِي عَبَقًا

يُبْحِرُ في زَوْرَقِهِ..

يَصْطادُ الأنْجُمَ والأقْمارَ..

يُلَوِّنُها شَبَقًا

ويُلَوِّنُ وَجْهَ الأرْضِ..

يُسافِرُ بَينَ حَنايَاها

يُمْطِرُها عِشْقًا.. يُغْرِقُها

يأسِرُها بَينَ ذِرَاعَيْهِ..

لا يَعْتِقُها

اللَّيلَةَ شِعْرُ..

وغَدًا شِعْرٌ مِدْرَارُ

حتَّى تَنْتَحِرَ الشَّمْسُ..

وُيغِمضَ عَيْنَيْهِ القَمَرُ المَحْزُونُ..

وَيَرْحَلُ عِنْدَ الفَجْرِ..

يَجُرُّ حَقَائِبَهُ الثَّكْلَى

لَم يُبْقِ بِعُهْدَتِهِ إلا بَعْضَ الأوْرَاقْ

تَنْزِفُ أسْطُرُهَا..

شَيْئًا مِنْ تَارِيخِ العِشْقِ..

وَتَحْكِي بَعْضَ فُصُولٍ..

مِنْ سِيَرِ العُشَّاقْ

• • • •

ينطلق هذا من لحظات تكوين النص الشعري، وقد تركتْ كل المواضيع وتفرغتْ لوصف هذه اللحظات الرائعة حيث الشعر يتكون في أعماق الذات المبدعة، فترى الليل والكون والنجوم والقمر من منظومة الشعر هنا نرى الشاعر مع شيطانه، أو بالأدق مع إلهامه الشعري وجهًا لوجه حوارًا ورصدًا وتحليلًا، ومع الكون واللغة والقصيد.

ويستوقفنا عنوان النص: "الليلة شعر.. وغدًا شعر" فهذا عنوان متناص مع المقولة التراثية الواردة في أيام العرب عن أحد أمراء القبائل قبل الإسلام اليوم خمر وغدًا أمر، وهي مقولة تعبِّر عن حالة من الرغبة القصوى في الاستمتاع باللحظة الوقتية الآنية إلى غايات الاستمتاع، ومن ثمَّ يتقرر ماذا يراد بعدئذ؟ ونلحظ أنَّ المقولة تحمل اختلافًا مقدَّمًا في الطبع، فالآن: تجرع الخمور ولذة السُّكر في شدتها، وغدًا سيكون أمرًا جديًا (بالحرب والقتال) فإننا أمام استباق للحدث: اللَّعب ثم الجد، وهذه بالضبط حياة الإنسان: يريد جدًّا ولعبًا، لعبًا وجدًّا، ضمن المستوى الأدنى من الفهم الإنساني، اللَّعب للترفيه، والجدُّ للسعي والكسب، وقد قالها الجاهلي راغبًا أنْ يكون الترفيه خمرًا وعربدة، والجدُّ حربًا ودماء، قمة الاستهتار الإنساني.. عنوان النص هنا "الليلة شعر، وغدًا شعر" ليدخلنا عنوة إلى الكون الشعري المؤسس في النص، فهو استباق للرؤية، تجعلنا نحبس أنفاسنا، ونتهيأ نفسيًا لمحراب الذات الشاعرة التي لا تعيش انفصالًا إبداعيًا، بل هي في توحُّد: ليلي ونهاري، حالي ومستقبلي، وقد أخذتْ القافية الرائية من المقولة التراثية، وطريقة بنائها الزمنية العطفية، وبنيتْ مقاطع النص عليها عبر وتكرارها في بداية المقاطع؛ لتكون وشيجة نصية تربط المتلقي بالكون الشعري، الذي ولجه حتى لا يضيع في صبواته، فيعمد الشاعر إلى ترديد: "اللَّيلَةُ شِعْرُ.. وغَدًا شِعْرٌ مِدْرَارٌ".

ومن خلال المحافظة على قافية الراء في النص، تتكون وحدة صوتية جامعة بين المقاطع النصية بطرق مختلفة، والراء حرف متكرر على اللسان يعطي نغم قلق يعبِّر عن قلق النفس الشاعرة، ويمثِّل الوجه الصوتي لتشكِّل التجربة الشعرية في تنور التوهج الإبداعي.

ويمثِّل التناص وجهًا آخر في جماليات النص، وهو إنْ بدا في العنوان ولكنه يتخطى العنوان؛ ليكون ملمحًا جماليًا، حيث يقول:

أاللَّيلُ.. إذا تُلِيَت آياتُ الشِّعْرِ..

تُلَوِّنُهُ الأَشْوَاقُ العَطْشَى..

المَخْبُوءةُ سِرًّا

"إذا تليت آيات الشعر" تناص لفظي مع تلاوة آيات الله، وهذا اقتباس جائز ومحبوب، فالقرآن يضيء النص ويجعله متألقًا بألفاظه، وقد تفارقتْ دلالة التلاوة هنا من خلال "تُلَوِّنُهُ الأَشْوَاقُ العَطْشَى.." فأصبح فعل التلاوة متخطيًا الدلالة الصوتية والقرآنية إلى دلالة النظَّم الشعري، بحيث يشمل الترديد والتأليف، وأسجل هنا سمة أخرى، وهي مزج العاطفي النفسي مع الحواس الأخرى (فالأشواق) نفسي، و(العطشى) لساني وفمي وجسدي، وهذا طبيعي في نص أساسه التأمل النفسي والشعري.

كما يقيم الشاعر حوارًا مع عناصر الكون المختلفة، فيقول:

يَجْتاحُ الشِّعْرُ فَضَاءَ الكَوْنِ..

الشَّمْسَ القَمَرَ..

النَّجْمَ الطَّيْرَ الزَّهْرَ..

النَّهْرَ البَحْرَ..

المَوْجَ المَرْجَ الأَوْجَ الأفَاقْ

الإصرار على ذكر عناصر الطبيعة السماوية والأرضية، هو إمعان في الصبغة الكونية الشعرية، وجاء هذا متوافقًا من خلال قافية الراء، وجمع بين المائي: النهر والبحر والموج، والضوئي: الشمس والقمر، والنباتي: الزهر والمرج، فتكتمل بذلك جزئيات الكون الحسية والمادية.

ومن جانب آخر، فإنَّ اجتياح الشعر ليس طوفانًا مائيًا، بل هو الرؤية الشاعرة للشاعر، وهو يقرأ الكون من خلال منظوره الشعري، وهو منظور عشق، ليس عشق

النساء، بل عشق الكون بعناصره ومكوناته التي تصنع النص، وهذا التلبُّس الشعري للنفس وما حولها، يجعلنا نرى أنَّ الشاعر أشاد قلعة شعرية شديدة الخصوصية به، ومن خلال هذه القلعة ستكون قراءته للأسطورة "عشتار" في النص التالي، ذلك أنَّ أجواء الأسطورة بكل سموها وضبابية كنهها، لا يمكن التعامل معها إلا من خلال كون شعري يشملها، ومن ثمَّ يُخضعها لشروطه، ويُنزلها من عليائها إلى بشرية الشاعر وسفح الأرضية.

ويقول:

الشِّعْرُ عَشِيقُ اللَّيلِ..
رَبِيبُ الطُّوفَانِ الأَخْضَرْ..
يُزْهِرُ أَلَقًا.. يَهْمِي عَبَقًا
يُبْحِرُ في زَوْرَقِهِ..
يَصْطادُ الأَنْجُمَ والأَقْمارَ..
يُلَوِّنُها شَبَقًا
ويُلَوِّنُ وَجْهَ الأَرْضِ..

إنَّ العلاقة بالليل شديدة الخصوصية، علاقة عجيبة فيها التألُّق الضوئي مع ظلام الليل، والشعر يصبغ الأرض باللون في عيون الشاعر، ونرى الأخضر كلون معبِّرًا عن الديمومة والحياة والنماء، فليس الشعر هادمًا ولا طوباويًا بل يحمل في مفردات الخير والحياة، فالأخضر يحيلنا ضمن ثنايا دلالته إلى النبات، والنبات: حياة وغذاء، وطمأنينة، وتوالد لا نهاية له، وجمال طبيعي يريح النفس ويلهم الشاعر، وفي المقطع السابق، يجتمع الفضائي والأرضي، وتكون أداة الجمع الشعر، وهذا متسق مع القلعة التي بنيتْ في النص، فالشعر لفظ ورؤية وخيال لديه القدرة على تأليف المتناقض، وجمع السفلي والعلوي وفقًا لمنظومة جمالية وفلسفية.

• • • •

أما النص الثاني من ديوان "عشتار.. والمطر الأخضر" ويحمل الديوان عنوان هذه القصيدة :

كيفَ أُنَاجِيكِ.. بِأَيَّةِ لُغَةٍ..

أَرْوِي تَغْرِيبَةَ شِعْرِي

أَخْشَى أَنْ تَسْرِقَ مِنْ سِرَّي..

يَوْمًا سِرِّي..

نَجْمَاتٌ تَرْصُدُنِي.. تَتَرَبَّصُ بِي

وَتَبُوحُ بِهِ فِي نَزْوَةِ شَبَقٍ لِلأَقْمارْ

أَخْشَى أَنْ أَصْحُو فِي عَيْنَيْكِ..

وَقَدْ أَصْبَحْتُ غَرِيبَ الدَّارْ

آهٍ عَشْتَارْ.. أَنَا تَارِيخٌ حَطَّ التاريخ..

رِحَالَ قَوَافِلِهِ فِي بَاحَةِ أيَامِي

وَغَدَاةَ ارْتَاحَ زَمَانًا.. شَدَّ حَقَائِبَهُ

وَبَقِيتُ وَحِيدًا أَجْتَرُّ الذِّكْرَى

أَتَدَثَّرُ دِفْءَ عَبَاءَتِ شِعْرَا

آهٍ عَشْتَارْ

أَنَا طَيْرٌ.. لَم أَتْبَعْ سِرْبِي/ لَمْ أَتَرَجَّلْ عَنْ صَهْوَةِ كِبْرٍ

سَافَرَ بِي.. ظَلَّلَ بِغَمَامَتِهِ دَرْبِي

مَنْ غَيْرُكِ أَنْتِ يُلَوِّنُ أَوْجَ خَيَالاتي/ بِصَلاةٍ تُوقِظُ أَوْتَارِي

وَتَسُوقُ إِلَى مِحْرَابِي..

المَطَرَ الأَخْضَرَ مِدْرَارَا/ مَنْ غَيْرُكِ تَغْتَسِلُ الرَّعْشَاتُ بِصَبْوَتِهَا

فَتُصَلِّي سِرًّا وَجِهَارَا/ مَنْ غَيْرُكِ أَتْلُو الشِّعْرَ لَهَا

كَيْ تُشْعِلَ فِي شِعْرِي النَّارَا

لا تَرْتَحِلِي.. اَللَّيْلَةَ شِعْرٌ..

وَغَدًا شِعْرٌ يَا عَشْتَارْ/ لَنْ أَصْحُو مِنْ سَكْرَةِ قَلَمِي
أَلشِّعْرُ شِرَاعٌ يُبْحِرُ فِي أَنْوَاءِ دَمِي
لا تَرْتَحِلِي/ مَازَالَ صَهِيلُ كُؤُوسِ الشِّعْرِ يُطَارِدُنِي
يُدْنِينِي السَّاقِي مِنْهُ..
وَيَرْجِعُ عِنْدَ الصَّحْوِ يُبَاعِدُنِي
وَسِيَاطُ قَوَافِيهِ تَزْحَفُ تَتْرَى نَحْوِي
تُلْهِبُ صَحْوِي.. حِمَمًا مِنْ نَارْ
لا تَرْتَحِلِي/ أَغْلَقْتُ عَلى ذَاتِي.. ذَاتِي
هَيَّأْتُ لِهَوْدَجِكِ الأَزَلِيِّ مَدَارَاتِي
وَوَقَفْتُ عَلى شُطْآنِ بِحَارِي أَزْمَانًا
أَرْنُو مِنْ نَافِذَةِ الكَلِمَاتِ..
أُجَدِّفُ شَطْرَكِ لَيْلَ نَهَارْ
فِي كل مَسَارْ/ يَحْمِلُنِي فَوْقَ جَنَاحَيْهِ نَبْضُ حُرُوفِي
يَرْمِينِي بَيْنَ يَدَيْكِ../ أُصَلِّي.. على أَفْرُشُ مِحْرَابِي
بِرُؤى خَضْرَاءَ..
تُضِيءُ ظلام فَضَاءاتِي
آهٍ عَشْتَارْ
لَوْ أَنِّي لَمْ أَقْرَأْ فِي لُجَّةِ عَيْنَيْكِ..
الأَلَقَ بُحُورَا/ لَوْ أَنِّي لَمْ أُبْحِرْ فِي تَارِيخِكِ..
أَزْمَانًا وَعُصُورَا
لَوْ أَنِّي لَمْ أَنْزِلْ فِي تَارِيخِكِ ضَيْفًا
لَوْ أَنَّكِ لَمْ تَلدى عِشْقِي
لَرَسَمْتُكِ فِي أَوْجِ فَضَائِي..
غَيْمَةَ عِشْقٍ../ تُغْرِقُنِي بِالمَطَرِ الأَخْضَرْ

وَأَضَأتُكِ فِي مِحْرَابِ جُنُونِي قِنْدِيلًا
يَزْرَعُ لَيْلاتِي أَقْمَارًا/ بِوِشَاحِ رُؤاهَا أَتَدَثَّرْ
لَوْ لَمْ تَنْحَتْكِ رُؤىً..
ثَمِلَتْ لَيْلَةَ عِشْقٍ/ لَنَحَتُّكِ مِنْ شَبَقِ حُرُوفِي
أَلَقًا عَبَقًا.. نَارًا نُورَا

• • • • •

يمثِّل هذا النص بقية اللوحة الشعرية التي سعي إلى إحداثها في هذا الديوان، فإذا كان في القصيدة السابقة يقدِّم قراءته حول طبيعة الشعرية، ويبرع في هذه الحوارية المتألقة، نجده هنا يستكمل هذه القراءة ويضفي عليها المزيد من الرؤية مما يجعل عشتار الأسطورة ذات بُعد متكامل عميق الرؤية فلسفي الفكرة، فيتجاوز بذلك عشتار الأسطورة إلى عشتار الذات الشاعرة، وعشتار الكون الشعري حيث يقول:

آهٍ عَشْتَارْ..
أَنَا تَارِيخٌ حَطَّ التاريخ..
رِحَالَ قَوَافِلِهِ فِي بَاحَةِ أيامِي
وَغَدَاةَ ارْتَاحَ زَمَانًا..
شَدَّ حَقَائِبَهُ
وَبَقِيتُ وَحِيدًا أَجْتَرُّ الذِّكْرَى
أَتَدَثَّرُ دِفْءَ عَبَاءَتِ شِعْرَا

هنا نرى حوارًا بين الذات الشاعرة والتاريخ (أَنَا تَارِيخٌ حَطَّ التاريخ..) لقد امتزجتْ الذات مع التاريخ كله، وباتتْ قادرة على الحوار مع عشتار التاريخية، وهو حوار زمني يشي بعمق الأزمة التي تعانيها الذات، وهي أزمة اغتراب ناتج عن هزيمتها في هذا الواقع الأليم، لا أستطيع أنْ نفصل ذات الشاعر الفلسطينية عن قراءة النص، فأرى أنَّ اجترار الذكرى، والسعي إلى دفء العباءة، إنما هما رمزان

لضياع الذات وسط واقع عربي إسلامي مهزوم، وواقع ذاتي يعاني الاحتلال، والرمز هنا ليس لُّغويا، وإنما يجمع اللُّغوي والشعوري وفقًا لمفهوم الرمزية في النقد الحديث، الذي جعل الرمز ذا بعد نفسي يفضح الذات ويشي المكنون.

ويقول :

لا تَرْتَحِلِي.. اَللَّيْلَةَ شِعْرٌ..

وَغَدًا شِعْرٌ يَا عَشْتَارْ

لَنْ أَصْحُو مِنْ سَكْرَةِ قَلَمِي

الشِّعْرُ شِرَاعٌ يُبْحِرُ فِي أَنْوَاءِ دَمِي

لا تَرْتَحِلِي

مَا زَالَ صَهِيلُ كُؤُوسِ الشِّعْرِ يُطَارِدُنِي

يُدْنِينِي السَّاقِي مِنْهُ..

(الليلة شعر وغدًا شعر) تناص على مستويين؛ تناص خارجي مع مقولة التراث "الليلة خمر وغدًا أمر"، وما ذُكِرَ في النص السابق، أي: يتناص مع النفس من أجل تثبيت الرؤية وتعميقها على امتداد النصوص، وهنا نؤكد أنَّ هذا الديوان (ديوان عشتار والنصان منه) يمثِّل توجهًا نادرًا في الشعر العربي أساسه رؤية كلية عبر قصائد شعرية لموضوع واحد، أو عزف لحن واحد بأوتار وآلات عديدة، وكل وتر يعطي اللحن توهجًا مختلفًا، ونتوقف هنا عند وشيجة بين النصين، وهي وشيجة الإبحار، ففي النص السابق يقول: "يُبْحِرُ في زَوْرَقِهِ.." وهنا يؤكد "الشِّعْرُ شِرَاعٌ يُبْحِرُ فِي أَنْوَاءِ دَمِي" فالإبحار في النص السابق خاص بالذات الشاعرة، ويعطي دلالة الفعل الإيجابي للذات، وهي تقرأ الكون وتتأمل أبعاده، ومن تقيَّم قلعة الشعر، أما هنا فالشاعر يرتد إلى ذاته ثانية "أنواء دمي" لمزيد من التأمل النفسي، ذلك أنَّ التجربة الشعرية تبدأ وتنتهي بالنفس، فإذا غرقتْ في الكونية، وانشغلتْ بقلعتها، فإنَّ النفس ستخبو، ويموت إلهامها، ثم يأتي الخطاب الشعري بالمؤنث:

لا تَرْتَحِلِي

مَا زَالَ صَهِيلُ كُؤُوسِ الشِّعْرِ يُطَارِدُنِي

يُدْنِينِي السَّاقِي مِنْهُ..

فكيف ترتحل عشتار، وهي غير موجودة، إنه رحيل الإلهام ورحيل التاريخ بكل عظمته وأسطورته التي تختال الذات بها، وربما جاءتْ الصورة التالية للخطاب غاية في الصوتية: فالصهيل والكؤوس علامتان صوتيتان، وهما مضافان للشعر توكيدًا على أنَّ العلاقة مع عشتار علاقة إبداعية نفسية، فالشاعر لاجئ لعشتار ولا يستطيع الفكاك منها؛ لأنه ببساطة واقع في سكرها وخمرها، بدليل قوله: "كؤوس، يدنيني الساقي منه" إنها علاقة خمرية بالمعنى الإيجابي للسُّكر إلا هو الوله والتعلُّق، وتأتي مقولته: "يُدْنِينِي السَّاقِي مِنْهُ.." لتعيدنا إلى الأرضية، فلفظة الساقي/ النادل، مجرد لفظة واحدة، ولكنها قلبتْ المشهد من السماوية إلى الأرضية، ومن ثمَّ البشرية.

آهِ عَشْتَارْ

لَوْ أَنِّي لَمْ أَقْرَأْ فِي لُجَّةِ عَيْنَيْكِ..

الأَلَقَ بُحُورَا

لَوْ أَنِّي لَمْ أُبْحِرْ فِي تَارِيخِكِ..

أَزْمَانًا وَعُصُورَا

لَوْ أَنِّي لَمْ أَنْزِلْ فِي تَارِيخِكِ ضَيْفًا

لَوْ أَنَّكِ لَمْ تَلدى عِشْقِي

لَرَسَمْتُكِ فِي أَوْجِ فَضَائِي..

غَيْمَةَ عِشْقٍ..

تُغْرِقُنِي بِالمَطَرِ الأَخْضَرْ

المقطع السابق يؤكد أنثوية "عشتار" في الذات الشاعرة، وعمق الزمنية فيها؛ لتصبح عشتار عنوان الجمال والتاريخ العريق، ونقف هنا عند اللون الأخضر،

حيث يأتي وصفًا للمطر والمطر حامل الخير، وعندما يُنعت بالأخضر فهو يشي بدلالة مسبقة، استباقية، فالمطر سبب في الإنبات، والنبات أخضر، كما تكتسب دلالة الإبحار المتقدِّمة بُعدًا جديدًا، حيث يقول: "الألَقَ بُحُورَا، لَوْ أَنِّي لَمْ أُبْحِرْ فِي تَارِيخِكِ.." فينتقل الإبحار من دلالتي الذاتي والكوني (السابقين) إلى الزمني/ التاريخي، وهذا متسق تمامًا مع الرؤية المرادة في النص هنا فهو يقيم حوار مع عشتار الأسطورة، وهي أسطورة تاريخية موروثة من حضارة بلاد الرافدين، فطبيعي أنْ يكون هنا قراءة جديدة لها، وهذا ما تأكد في جنبات النص، فيقول: "لَوْ أَنِّي لَمْ أَقْرَأْ فِي لُجَّةِ عَيْنَيْكِ.." فاللجة (لفظ مائي بحري) دال على الجمال الحسي، واختار العينين إمعانًا في الحسية، وخاصةً أنَّ البحر حسي مادي غامض عميق، وعشتار غامضة مهما تعمقناها للعقل، إلا أنَّ الشاعر يعمد من خلال إضافة لفظة "عينيك" إلى لجة؛ لإضفاء الأنسنة على الأسطورة تمهيدًا لإنزالها من عليائها، وتتأكد دلالة الإبحار الزمني التاريخي بقوله :

لَوْ أَنِّي لَمْ أُبْحِرْ فِي تَارِيخِكِ..
أَزْمَانًا وَعُصُورَا
لَوْ أَنِّي لَمْ أَنْزِلْ فِي تَارِيخِكِ ضَيْفًا
لَرَسَمْتُكِ فِي أَوْجِ فَضَائِي..
غَيْمَةَ عِشْقٍ..

وجاء البحر في التاريخ رابطًا بين الحسي في العيون والحسي في التاريخ؛ لتصبح دلالة الإبحار جامعة الزمن والحسية والمكانية، ويظل التاريخ ضيفًا؛ لأنه ماضٍ غير حاضر، وهذا الارتداد التاريخي لا يفعل فعل المؤرخ أو الباحث، وإنما فعل الشاعر من خلال قراءته الجديدة للأسطورة، حيث يضمها إلى عالمه الشعري المساوي لدلالة "أوج فضائي" فالفضاء خاص به، ووضحتْ الدلالة بذكر "غيمة عشق" فالعشق جزء لا يتجزأ من كون الشاعر وقلعته، فهل تأنسنتْ عشتار وأصبحتْ محبوبة للشاعر؟ لله ما أشد عصف الخيال! وما أروع المعشوقة الأسطورة، وتمثِّل خاتمة النص محورًا جامعًا لقلعة الشعر:

يَزْرَعُ لَيْلاتِي أَقْمَارًا

بِوِشَاحِ رُؤاهَا أَتَدَثَّرْ

لَوْ لَمْ تَنْحَتْكِ رُؤىً..

ثَمِلَتْ لَيْلَةَ عِشْقٍ

لَنَحَتُّكِ مِنْ شَبَقِ حُرُوفِي

أَلَقًا عَبَقًا.. نَارًا نُورَا

هنا الكوني الكامل من خلال ذكر جوانب الكون الذي ذكرها في النص الأول وعمقها في الثاني، ومنها: ليلاتي، أقمار، ثم الإنساني الذاتي الشاعري، وقد عبَّر عنه بلفظة "ليلة عشق" ليكون ارتدادًا إلى أجواء النص الأول "الليلة شعر وغدًا شعر" كما اشتمل هذا المقطع على خطاب عشتار الأنثى/ المحبوبة/ الإنسانة، وهذا حصيلة النص كله حيث حظي شاعرنا بحب عشتار، بعدما أنزلها من عليائها، واستقدَّمها من تاريخها السحيق؛ لتصبح نورًا له ألق وعبق، وما أروع تلك اللمسة العطرية الضوئية التي ختم بها النص مؤكدًا أنَّ رسالته نورانية الطابع، حتى النار بإيحائها السلبي هي نور في الأساس، لذا جمعها في قوله: "نارًا نورا"، وأعطى هذه الضوئية الرسإليه عطرًا فواحًا بذكر "عبقًا".

ما أرحب التجربة، وما أميز خصوصيتها! التي أمتعتنا ونحن نجوس بين الأرضي والسماوي، الزمني والمكاني، النباتي والضوئي والبشري.

قراءة في قصيدة "صلاة في رواق جدتي" للشاعر محمد نديم

الإيمان المفعم بعطر الجماليات النصية

إنَّ أبرز ما يميِّز المذهبية الأدبية الإسلامية كونها رافدًا أساسيًا مع المذاهب الأدبية، والاتجاهات المؤدلجة للأدب والثقافة التي تنطلق في جلِّها - من فلسفات بشرية تقرأ الكون والحياة، وتتنوع من أقصى اليسار الاجتماعي (الواقعية الاشتراكية نموذجًا) إلى أقصى اليمين الفردي (مثل: البراجماتية الفردية) وبين هذين البُعدين المتطرفين نرى الفلسفات العقلية والرومانسية إلا أنَّ المنظور الإسلامي للأدب واضح في كونه نابعًا من تشريع سماوي واضح العقيدة، شامل التصوُّر عميقه، يجمع الفردي والمجتمعي، الإنساني والكائني، الأرضي والسماوي.

ومن أبرز إشكاليات الأدب الإسلامي أنَّ الكثيرين ربطوه بالتقليدية ممثلة في الاتجاه العمودي في الشعر، ومضامين الدين، والمباشرة الخطابية التي تتغلب على الجماليات النصية، مما يؤثر بشكل ملحوظ على البنية وفنية العمل الإبداعي، ويجعل الأمر كله ضمن دائرة الدعوة أكثر من دائرة الأدب الجمالي الجاد ذي الرسالة الإنسانية الخالدة.

ويمثِّل الشاعر "محمد نديم" نموذجًا للمعادلة الصعبة؛ شعر ذو رؤية إسلامية بجماليات نصية مميزة مع سعي إلى التناول الشمولي لقضايا الزمن، والإنسان، والإيمان بآليات جمالية جديدة.

ومن أجل تعميق الفرضية المتقدَّمة، يفضَّل أنْ تتركز العين على نص واحد بالدراسة الجمالية، بالتحليل والتأويل للمعطيات النصية في ضوء رؤية الشاعر النابعة من التصوُّر الإسلامي، وإليكم النص، ومن ثمَّ القراءة النقدية:

"صلاة في رواق جدتي"

وجئت إليك بشوق الغريب إلى موطنه
وفي غفلة من ذنوب ثقال..
دخلت الرواق.. لأبدأ بوحي بالبسملة
وفاتحة لانبثاق البنفسج فوق شبابيكه المقفلة
فأسهب عند التقاء الحنين بأرض الجدود..
على عتبات الجنون يراوح قلبي في عشقها
هناك.. وبين كروم النخيل.. ابتهلت..
ذكرت التلاوة عن ظهر قلب..
وما قد تلوت.. وما قد حفظت
وإني رضعت..
حليب الحكايات في قصة للهوى شادية :
عروس الضفاف..
وفارسها للوحته الشموس
فطار إليها جناحًا.. وزهوًا..
هناك على شرفات الحنين صحوت..
وها قد وعيت..
حروف النداء..
التي.. قد كتبت.. ودرس البطولة
وتحت عباءاتك الدافئات..
غفت وردة القلب..
حتى روتها الحكايات تنهل من كفك الحانية
هناك إذا النهر يفتح سفر النماء..
ليقرأ فيه دعاء الحفيد لكل الذين سقوا نخلته..
فها أنا ذا قد أضأت الحنين إليك نجيما..

به أهتدي

وها أنا ذا قد شببت فتيًا

على الحزن في مواويلك المبهجة

حفظت بعيني بوح الدموع..

وتسبيحة الوجد عند السجود..

ورفرفة القلب حين استهام بحب النقاء..

وصفو الغناء.. وشقشقة الفجر فوق المروج..

وثرثرة النهر عند الحقول

وزقزقة الطير عند الأياب..

لتهجع في العش تطوي الجناح..

على رزقها الثر في الحوصلة

وها أنا ذا قد مللت التجول

في وحشة المدن الفاجرة

وجئت إليك أيا موطني

دخلت الرواق.. لأبدأ بوحي بالبسملة

فأبحرت في همهمات الصلاة..

وطرت إليك جناحًا.. وزهوًا

وفوق النخيل..

استحال الفؤاد إلى تمَّرة للهوى مشتهاة

وها قد طويت، وشاحًا نسجت

إلى القلب مشمشة في الربيع..

وفي وهدة البرد شمسًا حنونًا..

وعشبًا يضوع بذكرى حديثك, عند المساء

وبسمة وجهك رغم الصبابة والمسألة

• • • •

إنها رؤية إسلامية للذات الإنسانية في لحظات تجلٍّ مع الله، وما أكثر ما يحتاج المرء إلى هذه اللحظات حين يتخلص من بشريته وأرضيته، فيسمو بفؤاده عاليًا، وهنا السمو تمثَّل في ولوجه رواق الجدَّة، حيث نجد أنفسنا أمام حالة روحية نابعة من المكان، فهي روحية في استحضارها السجود والتسبيح والدعاء، ومكانية في رواق الجدَّة، ورغم أنَّ دلالة المكان لم تظهر إلا نزرًا يسيرًا في النص، فإنها ظلتْ حاضرة في الهامش النصي بفعل عنونة النص بها، فالعنوان يمثِّل نوعًا من الأستباق المضموني لجو النص، وهو وإنْ كان ملخصًا للتجربة الشعرية إلا أنه يعطينا إشارة مكانية وزمانية: المكانية في دخول رواق الجدَّة، والرواق في حد ذاته يشير إلى تداعٍ مكاني قديم، ذلك أنه مرتبط بجزء من أجزاء المنزل العربي القديم الذي هو مؤلف من: رواق (ساحة)، وغرف، وغالبًا يكون في الرواق أركان، يفضِّل الأجداد الجلوس فيها مستمِّتعين بالشمس الدافئة المتسربة من فتحات السقف المكشوفة في الشتاء، أو بنسمات باردة في الصيف، ويكون الرواق موطن معيشة كاملة للجدَّة: صلاة وطعام ومسامرة وهجوع أحيانًا، ربما غابتْ هذه الصورة الأن، ولكنها حية في أعماق مَنْ عاصر البيوت العربية القديمة، وفي هذا النص تبدو الذات الشاعرة مهيأة للولوج، ويبدو أنه ولوج نفسي وليس حركي، فقد غابتْ تفاصيل الحركة الجسدية؛ لتفسح المجال للحركة النفسية، يقول:

وجئت إليك بشوق الغريب إلى موطنه

وفي غفلة من ذنوب ثقال..

دخلت الرواق.. لأبدأ بوحي بالبسملة

وفاتحة لانبثاق البنفسج فوق شبابيكه المقفلة

فأسهب عند التقاء الحنين بأرض الجدود..

على عتبات الجنون يراوح قلبي في عشقها

إنَّ الذات الشاعرة تعمدتْ الحركة النفسية في النص، يقول: "جئت إليك بشوق الغريب" (فالشوق) نفسي، و(غفلة الذنب) قلبي، و(البسملة) قولي قلبي، فالألفاظ النفسية غالبة على المطلع؛ لتجعل الرؤية من الأساس فؤادية، حتى تجذب الروح

لما هو آتٍ، المكان تحورتْ دلالته؛ ليدخل في منحى التراث والحضارة الإسلامية، فلم تعد الجدَّة خاصةً بالذات ولا الرواق مكان خاص، وإنما هو مرتبط بجموع المسلمين وأمجادهم، وبالتالي أصبحنا أمام فضاء نصي جمع الخاص والعام في بنية واحدة، ولا نستطيع أنْ نفصل الرواق المكان الخاص عن تداعيات المنجز المعماري الإسلامي العام، المعبِّر عن أحد صور الحضارة الإسلامية، بكل قيِّمها السامية المنعكسة في المعمار، وتأكد ذلك بقول الشاعر:

" فأسهب عند التقاء الحنين بأرض الجدود.."

فأرض الجدود مكان عام يقابله الرواق الخاص، والجدود جمع عام يشي بكل الموروث الإسلامي والعربي من الأجداد، ويخص الجدَّة للذات المبدعة..، وهذا ما ذكره لاحقًا:

"على عتبات الجنون يراوح قلبي في عشقها"

(الجنون) لفظة نفسية تشير إلى تخبط الذات البشرية في عنفوان الحياة، ولكنَّ القلب عاشق لعتبات الرواق، ومشتاق للاستكانة العاطفية في هذا المكان، ونقف عند صورة (على عتبات الجنون يراوح قلبي في عشقها)، فهي صورة شديدة الروعة، فقد عبَّرتْ عن حالة من الوجد والحب النابعين من الإيمان وحب الجدَّة، وما أروع الإضافة في عتبات الجنون ثم ذكر القلب بعدها؛ لأنَّ هذا تحوير غير مألوف فالجنون عقلي، وهنا جاء قلبيًا؛ ليؤكد أنه ليس جنونًا بل حبًا قلبيًا وعشقًا.

وتستوقفنا كذلك الصورة الشاعرية (وفاتحة لانبثاق البنفسج فوق شبابيكه المقفلة) الرواق مكان مغلق يتوسط الدار حوله الغرف، وفي جوانبه الشبابيك المغلقة، واللون البنفسجي يدلنا بوضوح على الزجاج الملون بالأزرق الفاتح الذي كان سمة للنوافذ في المساجد، والبيوت الإسلامية قديمًا، ولكنَّ الدلالة تتحوَّل في هذه الصورة من البنفسج اللوني إلى الإيماني النفسي، فصار البنفسج ضوءًا يرمز للإيمان القلبي الوالج عبر شبابيك الرواق، ومن ثمَّ يدخل الرواق ذاته.

يقول مسترجعًا ذكرياته الخاصة مع جدته:

هناك.. وبين كروم النخيل.. ابتهلت..

ذكرت التلاوة عن ظهر قلب..

وما قد تلوت.. وما قد حفظت

وإني رضعت..

حليب الحكايات في قصة للهوى شادية :

عروس الضفاف..

وفارسها للوحته الشموس

فطار إليها جناحًا.. وزهوًا..

المقطع السابق: دال بوضوح على خصوصية علاقتك مع الجدَّة، وما فيها من تلاوة وقص وتشبع بالقيَّم، فهو ذاكرٌ التلاوة لآيات القرآن الكريم، وفي نفس الوقت يستمَّع الحكايات التي تخطتْ حدود التشويق للطفل، لتكون ممتزجة في تكوينه من خلال الإشارة بلفظة "الحليب" الذي هو مكون للطفل منذ نعومته، ويخص الحكايات بالفارس والعروس، وهي من أبرز تيمات حكايات الطفولة فالفارس غازٍ مجاهد، والعروس رمز للحب العفيف الذي يجاهد الفارس لنيله.

هناك على شرفات الحنين صحوت..

وها قد وعيت..

حروف النداء..

التي.. قد كتبت.. ودرس البطولة

وتحت عباءاتك الدافئات..

غفت وردة القلب..

حتى روتها الحكايات تنهل من كفك الحانية

هنا صوت الحفيد الذي يؤكد أنه وعى الدرس، وشبَّ حافظًا له، ملتزمًا به التزام القلب، والسلوك وشرفات الحنين إضافة دالة على الجدَّة التي لم نتعرف ملامحها الجسدية، وإنما ملامح نفسية مؤثرة في حياة الشاعر وتكوينه هنا نجد نظرة الشاعر،

وهو كبير السن إلى ذاته الصغيرة، وكيف أنَّ هذه الذات وعثْ البطولة والعزة، وهذا يجعلنا ندرك الإحالة الخاصة، لتكون الدلالة عامة للأمة المسلمة وماضيها التليد، وما بين الخاص والعام تكون الذات عظيمة الاعتزاز، ويبدو هذا في الإلحاح على ما هو نفسي "وردة القلب" ذو العلاقة بالجدَّة "تنهل من كفك الحانية" والحنو لازمة من لوازم الجدود مع الأحفاد، وأيضًا هو لفظة نفسية موصولة بالإيمان، فالمؤمن حان القلب، ليس غليظه.

ويقول:

استحال الفؤاد إلى تمَّرة للهوى مشتهاة

وها قد طويت, وشاحًا نسجت

إلى القلب مشمشة في الربيع..

صورة عظيمة الإيحاء، عظيمة التركيب، تشي ولا تصرح، وهي في كل هذا تؤكد على أنَّ الحفيد سائر على الدرب، وإنْ كنتُ أرى حذف "إلى" بعد الفؤاد؛ لأنَّ الفعل متعد، وستكون الصورة أبلغ، وما أجمل إضافة التمرة للهوى والقلب المشمشة! إنها صورة النبات التي تضاف إلى القلبية والروحية: تمر ومشمش، والتمر عميق الصلة بالنفس العربية، فهو مكون من مكونات الغذاء العربي، وهنا يصبح مكونًا نفسيًا من خلال إضافته إلى الفؤاد، ليكون التوغل عميقًا شاملًا الجسد (الغذاء)، والفؤاد (الروح).

وفي وهدة البرد شمسًا حنونًا..

وعشبًا يضوع بذكرى حديثك, عند المساء،

وبسمة وجهك رغم الصبابة والمسألة

صورة رائعة جمعتْ التناقض الحسي: البرد/ الشمس، البسمة/ المسألة، وهو تناقض نفسي بالأساس مرتبط بالحركة النفسية في النص، التي تعتمد المقابلة بين حالة ما قبل دخول الرواق وما بعد الدخول، فشتان في النفس ما بين الحالتين،

وجاء ختام النص معبِّرًا عن هذه المقارنة من خلال الإحساسات الجسدية المباشرة، مثل: البرد، وهو يساوي خمود القلب إيمانًا، ضد الدفء، وهو يساوي تجدد الإيمان القلبي، والبسمة، وهي أمارة في الوجه تدل على الراحة النفسية النابعة في القلب، وفرق بين البسمة الدالة على الصفاء، والضحك الدال على التصنُّع، كما فعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) عند السرور التبسم لا الضحك، أما المسألة فهي دالة على ذل الدنيا التي تقتضي من العبد السؤال.

إنَّ هذا النص جمع الحسنيات: تجديدًا في الشكل الشعري على مستوى البنية الإيقاعية، وعلى مستوى الصورة والرمز واللونية والحسية، وعلى مستوى الدلالات اللفظية المبدعة الموحية، بجانب رؤية إسلامية ضافية صافية نابعة من العمق، فهو نموذج للأدب ذي التصوُّر الإسلامي.

قراءة في قصيدة "خيمة الليل" للشاعر جمال مرسي

تحاور الذات والزمن واللون والعالم

إننا أمام نص مميز، يعبِّر عن حالة الانطلاقة الشعرية لجمال مرسي، وأعني بها دخوله مرحلة النضج الفني والتوهج الشعري، وهي مرحلة تناسب تجربته الإبداعية، ورحلته المعرفية والعمرية، يأتي هذا النص ضمن التميُّز الذي وضحتْ علاماته وتألقتْ كلماته، فسما بنا إلى حالة نفسية سامية، وجمع ما بين الزمني واللوني والنفسي، والإسقاط الرمزي المباشر على الذاتي للشاعر والراهن في أحوال الأمة، إنه نص يطرح الأسئلة، وهي أسئلة متصلة بالجماليات والرؤية التي تتأجج في ثناياه.

ولنعرض النص أولًا، ومن ثَمَّ تأتي القراءة النقدية:

أَرَقٌ، أَرَقْ

اللَّيلُ يَسكُنُ خَيمَةً شِتوِيَّةً

نَسَجَتْ خُيُوطَها الكَوَاكِبُ والنُّجُومُ..

وثَبَّتَت أَوتَادَهَا فَي الأَرضِ أَرسَانُ الأَرَقْ

مُتَأَهِّبًا لِلنَّومِ

أَرخَى فَوقَ عَينِ الكَونِ سِترًا أَسوَدا

وعلى بِسَاطِ الأرضِ نَامَ مُمَدَّدا

نَظَرَت إلى الأفقِ البعيدِ عُيُونُهُ

هُوَ لا يَكادُ يرى يَدَيهِ

ولَيسَ يَسمَعُ في الفَضَا إلا الصَّدَى

أَحلامُهُ مَاتَت عَلَى شَفَةِ السؤالِ

تَنَازَعَتهَا وَحشَةٌ

وَنُيُوبُ ذئبٍ بَربَرِيٍّ..
لَم يَزَل يَطَأُ الجِراحَ، النَّهرَ
ضِحْكاتِ الصِّغَارِ، الوَردَ
آياتِ الكِتَابِ، منازِلَ الشُّرَفَاءِ
مَكتَبَةً..
بِكل صَغِيرةٍ وكَبِيرَةٍ زَخَرَت
وحِبرًا داعَبَت قطراتُهُ وَجهَ الوَرَقْ
أَرَقٌ، أَرَقْ
اللَّيلُ يَسكُنُهُ الأرَقْ
وأنا سَأَسكُنُ خَيمَةَ اللَّيلِ الذي أَبصَرتُهُ
يَبكِي لأَوَّلِ مَرَّةٍ
ولَطَالَمَا صَدَرَت عَلَى سَاعَاتِهِ أَحكَامُهُم
هُوَ ظَالِمٌ
هُوَ مُظلِمٌ
هُوَ بَاعِثٌ لِلحُزنِ فَليُشنَق عَلَى بَابِ الفلقْ
أَو تُحبَس الأنسَامُ عَنهُ
يَنُوءُ بِالنَّجمَاتِ، بِالقَمَرِ المُنِيرِ بِأفْقِهِ
بِسكُونِهِ
بِجَلالِهِ
بِجَمَالِهِ، بِسَوَادِهِ
يَهوِي إِلَى أَرضِ النِّفَاقِ فَيَحتَرِقْ
يَا أَنتِ هَيَّا نُوقِدُ النِّيرَانَ
أَضيَافُ الدُّجَى قَد أَقبَلوا..
مِن كل فَجٍّ حَامِلِينَ جِراحَهُم

ووُرُوُدَهُم

وكُؤُوسَ لَهفَتِهِم إِلَى شَهدِ اللِّقَاءِ

فَهَيِّئِي مِن خَيمَةِ اللَّيلِ الوِسَادَ

وعَطِّرِيني مِن أَرِيجٍ لَيسَ يَعرِفُهُ سِوَانَا

رُبَّما لَو تُهتُ عَنكِ يَدلُّنِي سِحرُ العَبَقْ

أَرَقٌ أَرَقْ

اللَّيلُ يُوشِكُ أَنْ يَنامَ على ذِرَاعِ الفَجرِ

قد ثَقُلَت عليه همومُهُ

أَتُراهُ يتركني وحيدًا..

لا نديمَ سوى التذكُّرِ..

حين يقطعُ طيفُكِ القَمَرِيُّ آفاقَ اغترابي

تاركًا لي قصةَ الحُبِّ الطفوليِّ

ابتسامَتَكِ البريئةَ

لونَ عينيكِ

الرؤى

قاموسَ أيامِ الرعونةِ والنَّزَقْ

أرَقٌ أرَقْ

اللُّيلُ يَضحَكُ لِي

يُوَدِّعُنِي

ويَمضِي حَيثُ يَأْخُذُهُ الصَّباحُ إِلى البَعِيدِ

ولَم أَزَل أَقتَاتُ عُشبَ الحُزنِ

أَلتَحِفُ الأسى

والنومُ يأبى أَن يُصَالِحَ مقلتي

• • • •

يمكن الولوج إلى هذا النص عبر عدة مفاتيح :

المفتاح الأول: مفتاح زمني، يتمثّل في تتبع اللّيل منذ دخول زمنه إلى نهايته، فكل مقطع من النص يحمل نقلة زمنية في اللّيل، وكأننا أمام جبل من الظلام ينوء به كاهل الشاعر، ويحاورها الشاعر، وقد جاء اللّيل هنا مرتبطًا بشكل مباشر بالشتاء، فيقول:

أَرَقٌ، أَرَقْ

اللَّيلُ يَسكُنُ خَيمَةً شِتوِيَّةً

وبالتالي تحدد اللّيل بالبرودة وهذا أشد اللّيل، فاللّيل في الشتاء طويل ممتد، بينما النهار قصير، وفي الشتاء يكون اللّيل أشد برودة، والبرودة تصيب النفس بالخمول، ولكنها أصابتْ شاعرنا بالأرق، وهذا دال نفسي عميق، فمهما اشتدتْ الظلمة، وتعاظمتْ البرودة، فإنَّ الذات المتقلبة القلقة لا تعرف الهدوء، فهي في عراك مع الزمن/ الليل، ومع العالم.

ولننظر أيضًا إلى قوله:

أَرَقٌ أَرَقْ

اللَّيلُ يُوشِكُ أَنْ يَنامَ على ذِرَاعِ الفَجرِ

هنا يعبِّر عن لحظة رحيل اللّيل، ويأتي بتعبير جديد غاية في الرهافة، فاللّيل رغم ما فيه سهاد، فقد دخل في علاقة مؤنسنة مع الذات الشاعرة، ولأنَّ الذات متصالحة مع النهار، فإنَّ هذه المصالحة جعلتْ ليلها يعانق الفجر، عكس ما هو شائع إبداعيًا من أنَّ الفجر مضاد اللّيل، فهنا يصبح الزمن حواريًا بين الشاعر ونفسه وعالمه الخارجي والإنساني.

وكذلك في قوله:

أرَقٌ أرَقْ

اللَّيلُ يَضحَكُ لِي

يُوَدِّعُنِي

هنا الليل، لملم ما تبقى من خيوطه السوداء وأفسح المجال للفجر، ومن ثمَّ فهو يودع الشاعر وداعًا رقيقًا، فيه البُعد الإنساني/ المتصالح، فهو يضحك ويلاعب ويودع شاعرنا، وكأننا أمام علاقة عالية الخصوصية، لا تقتصر على ليل واحد، بل تتخطاه إلى ليالٍ متعددة متتالية، ضمن مشوار الشاعر الزمني في الحياة، ومشواره مع الشعر والتأمل.

المفتاح الثاني: مفتاح لوني، فالليل ظلام أسود، والسواد كما يرى شاعرنا "أَرخَى فَوقَ عَينِ الكَونِ سِترًا أَسوَدا" فكأننا أمام صورة سوداوية، تلقي على عالم النص لونية شديدة القتامة عظيمة الرهبة، وهذا ما جعل الظلام مصدرًا لونيًا ورؤيويًا للشاعر، فاشتق من الظلام رؤيته الكونية للعالم الإنساني، وما فيه من عوار وفساد ومظالم، يقول:

وأنا سَأَسكُنُ خَيمَةَ اللَّيلِ الذي أَبصَرتُهُ

يَبكِي لأَوَّلِ مَرَّةٍ

ولَطَالَمَا صَدَرَت عَلَى سَاعَاتِهِ أَحكَامُهُم

هُوَ ظَالِمٌ

هُوَ مُظلِمٌ

فالسكن في اللَّيل/ الخيمة، يعني الموافقة الضمنية على ولوج العالم من هذا المنظور اللَّيلي، وهو منظور رغم رهبته إلا أنه عالي الشفافية، فقد تجلى عالمنا للشاعر: وهو ظالم ومظلم، وكلاهما لفظان مشتقان من ظلام اللَّيل، وهذا يعضد الرؤية الشعرية والجمالية والتركيبية اللفظية.

المفتاح الثالث: مفتاح تصويري/ رمزي، فلا يمكن أنْ نتعامل مع اللَّيل والشاعر والعالم من مجرد لحظة تأمل شعرية في أعماق اللَّيل، وإنما نحن أمام عالم من الزمن الممتد من أول اللَّيل إلى آخره، وهذا رمز مباشر لعمر الشاعر الزمني، فالشاعر جعل اللَّيل معادلًا لعمره، فهو يتأمل حياته الخاصة، وعالمه الخارجي في تتابعات اللَّيل الزمنية، ولننظر إلى قوله في ختام النص:

أَتُراهُ يتركني وحيدًا..

لا نديمَ سوى التذكُّرِ..

حين يقطعُ طيفُكِ القَمَرِيُّ آفاقَ اغترابي

تاركًا لي قصةَ الحُبِّ الطفوليِّ

ابتسامَتَكِ البريئةَ

لونَ عينيكِ

الرؤى

قاموسَ أيامِ الرعونةِ والنَّزَقْ

فهو يحيلنا إلى أيام طفولته، وإلى سنوات غربته الطويلة في دول عدة، مما جعل حياته كلها ليلية عنوانها التذكُّر واسترجاع الماضي، وأيضًا تأمل حال العالم الفسيح بكل مشكلاته ومآسيه، التي لا ينفصل عنها الشاعر، فكأنه قضى عمره في ليل، واللَّيل ممكن أنْ ينجلِّي بصبح، ولكنْ سيعود مرة أخرى ليعيد الشاعر إلى عالم التذكُّر، للطفولة، والبراءة، وسحر العيون للحبيبة، وأيضًا لمأساة الاغتراب الذاتي والاغتراب الجمعي، الذي جعله يدين في النص كل ما حولنا من ضياع وفساد، كما أدان في آخر النص "الرعونة والنزق"، فهل هذه إدانة للعالم أم لبعض ما في تجربته من مآخذ؟ فهي لحظة شفافية ذاتية وجمعية.

ونرى أنَّ الصورة توازي المعطيات الرمزية في النص، فاللَّيل خيمة والشاعر لاجئ فيها، وما بين خيمة اللَّيل وذكرى النفس وأنسنة اللَّيل، تأتي الصورة معبِّرة برهافة عن الرؤية الشعرية، يقول:

أَحلامُهُ مَاتَت عَلَى شَفَةِ السؤالِ

تَنَازَعَتهَا وَحشَةٌ

و نُيُوبُ ذئبٍ بَربَرِيٍّ..

لَم يَزَل يَطَأُ الجِراحَ، النَّهرَ

ضِحْكاتِ الصِّغَارِ، الوَردَ

إننا أمام مقطع عالي الشعرية، فالأحلام الفردية والجمعية ماتت على الألسنة المتسائلة، وهذا دال على أنَّ الشاعر قضى حياته يطرح السؤال، ولا يجد الإجابة التي تشفي غليله، فتتابع الزمن، وسقط السؤال، وضاعت الإجابة، ولكنَّ الجراح والذئاب ملأتْ عالمنا.

المفتاح الرابع: مفتاح صوتي، وهو باد بوضوح في الإصرار على صوت القاف في كلمات منبثة في ثنايا النص بتوزيع دلالي محسوب، في الكلمات: "أرق، النزق، يحترق، الفلق، الورق، العبق، الأفق" وعند التأمل في هذه الكلمات المنتهية بالقاف، نجد أنها تحمل الرؤية غير المباشرة للشاعر، وكأنها تجمل النص إجمالًا، فالأرق سبب للسهر في الليل، وتكررتْ اللفظة في المقاطع الشعرية النصية تعضيدًا للرؤية، وإيصالًا للنغم، وتعميقًا للمعنى، ثم تأتي باقي الكلمات لتقدِّم لنا بجلاء معالم الرؤية النصية، فعالمنا يحترق، وحياتنا فيها النزق، وأيامنا كأنها ورق، والعبق غائب عن أعماقنا، والأفق مشتت في عيوننا.

صوت القاف وفقًا لعلم الأصوات ودلالاتها صوت انفجاري (شديد)، وهو جهري، وكأنه يقدِّم دلالة صوتية لانفجار الذات الشاعرة أمام هذا العالم الفسيح بكل ما فيه من إدانات وفساد ونزق. كما يأتي صوت الهاء في القافية، وهو صوت هوائي نابع من أعماق الصدر معبِّرًا عن زفرات الشاعر، حيث يقول عن الليل:

يَنُوءُ بِالنَّجمَاتِ، بِالقَمَرِ المُنِيرِ بِأفْقِهِ

بِسكُونِهِ

بِجَلالِهِ

بِجَمَالِهِ، بِسَوَادِهِ

فقد جمع هنا الليل جمالًا وسكونًا، بهاءً وغموضًا، جلالةً ورهبةً، ففي الليل تناقضات المجتمع والذات.. النص يفجر الكثير، ولكنَّ الأهم فيه أنه على رهافته الجمالية، يثير في النفس شجونًا، ويعبقها ألمًا.



المؤلف في سطور

- د.مصطفى عطية جمعة
- روائي ومسرحي وناقد وباحث أكاديمي
- عضو اتحاد كتاب مصر، ونادي القصة بالقاهرة.

- جوائز دولية :

- جائزة مختبر السرديات بالأسكندرية،عن بحث "اختراق الوعي في سرد محمد حافظ رجب"، ٢٠١١م.
- جائزة اتحاد كتاب مصر (علاء الدين وحيد في النقد الأدبي) عن كتاب اللحمة والسداة، ٢٠١١م.
- جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، في أدب الطفل، عن رواية المحطة الفضائية الدولية، ومسرحية سفينة العطش، ٢٠١١م.
- جائزة المركز الأول في النقد الأدبي، مسابقة إحسان عبد القدوس، القاهرة ٢٠٠٩م.
- الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٩م.
- الجائزة الثالثة في النقد الأدبي، جائزة الشارقة، ٢٠٠٠ م.
- الجائزة الثانية في الرواية، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- الجائزة الثانية، لجنة العلوم السياسية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، بحث مصر والعولمة.
- الجائزة الثالثة، مركز الخليج للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة / البحرين، ٢٠٠٢ م، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين.
- أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية،
- ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية
- جائزة (المركز الثاني) في مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت، ٢٠٠٧م.

- صدر له :

١- وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٢- نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م

٣- دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١م

٤- شرنقة الحلم الأصفر، رواية، الجائزة الثانية في الرواية عن نادي القصة المصري، ٢٠٠٢، ومركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٥- طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٦- أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٧- أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٨- هيكل سليمان (إسلاميات)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٩- ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

١٠- نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

١١- اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

١٢- الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٣- مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

١٤- قطر الندى، مجموعة قصصية، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٣م.

١٥- الظلال والأصداء، نقد أدبي، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٤م.

١٦- الحوار في السيرة النبوية، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٤م.

١٧- سفينة العطش، مسرحية للأطفال، مكتب التربية العربي، الرياض.

١٨- المحطة الفضائية الدولية، رواية للأطفال، مكتب التربية العربي، الرياض.

١٩- رواد فضاء الغد، روايتان للأطفال، نشر: منتدى الأدب الإسلامي، المركز العالمي للوسطية، الكويت ٢٠١٤م.

٢٠- لكل جواب قصة ، مسرحيات للأطفال، نشر: منتدى الأدب الإسلامي، المركز العالمي للوسطية، الكويت ٢٠١٤م.

- **تحت الطبع :**

- الوعي والسرد، نقد أدبي، سلسلة الكتاب الفضي، نادي القصة، القاهرة.

- الفصحى والعامية والإبداع الشعبي : قضايا وجماليات.

- جامع الأمة، الحسن بن علي، رواية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الإسلام والتنمية المستدامة، (إسلاميات).

-البنية والأسلوب، دراسات أدبية ونقدية.

- **البريد الإلكتروني :** mostafa_ateia123@yahoo.com

mostafa_ateia1234@hotmail.com



(+2) 01288890065 /(+2) 02 27270004

www.shams-group.net



من أبرز الظواهر التي تلفت النظر في الحياة الثقافية عامة؛ وفي الحياة الأدبية خاصة؛ ندرة نقاد الأدب وغياب الكثير من المتمرسين منهم عن الساحة لانشغالات عديدة، ونعني بالناقد هنا: الشخص القادر على سبر أغوار العمل الأدبي، وقراءته بشكل موضوعي، متوقفًا عند جمالياته وأبرز أوجه التميز شكلا ودلالات ورؤية.

ان هذا الغياب وما يصاحبه من مظاهر تتمثل في ندرة النقاد المتمرسين، بات همًا ملحًا يؤرق الساحة الأدبية، لأن البديل لهؤلاء النقاد أشخاص لديهم حب الظهور، فيتحدثون بأريحية يغلب عليها المجاملات والمديح أو الانتصار لمذهب أدبي ما أو لقناعات جمالية وشكلانية ورؤيوية تخص هذا المتصدي، دون الوقوف على ملامح التميز في العمل أو مدى تطوره الفني والفكري والفلسفي، هذا وجه، وهناك وجه آخر لهؤلاء مدّعيّ النقد أنهم يهاجمون من يخالفهم، ويعادون من يتصدى لهم بالرد أو الاختلاف، وتكون المحصلة في مجملها سلبية، فلم يستفد المبدع من نقد جاد يتعرف به ملامح تميزه وتطوره الإبداعي، وأيضا سيادة قناعات نقدية في المحافل الأدبية والثقافية ما أنزل الله بها من سلطان.

إن المشكلة النقدية واضحة محددة، يمكن تشخيص أعراضها في نقاط ثلاث:

الأولى: أننا نعاني من غياب الثقافة النقدية بشكل عام لدى المبدعين والمتلقين على حد سواء.

الثانية: أننا نعاني من قلة النقاد (المحترفين) في الساحة الأدبية، وتسيّد أشباه النقاد ومن يمتلكون شهوة الكلام وحب الظهور المنتديات وحلقات النقاش.

الثالثة: أننا نعاني من تدني الثقافة النقدية لدى المبدعين أنفسهم، وهذا عائد الى عدم مواكبة المبدع للجديد في النقد، وعدم اهتمامه بتكوين ثقافة نقدية واعية تستطيع أن تحاور النصوص بشكل واع، وأيضًا يدخل في حوار عالي المستوى مع النقاد.

ومن هنا يكون الحلُّ بسيطًا: المزيد من الوعي النقدي: إطلاعًا، ثقافةً، بحثًا، مناقشةً، بشكل منظم، خاصة أن الساحة فيها الكثير من الدراسات والكتب والأبحاث النقدية الجادة، وفيها الكثير الميسر لمن أراد تكوين ثقافة نقدية حقيقية.


ISBN 9789774931680
9 789774 931680